

JOAN ABELLAN

LA  
REPRESENTACIÓ  
TEATRAL

INTRODUCCIÓ  
ALS LENGUATGES  
DEL TEATRE ACTUAL



13

MONOGRAFIES DE TEATRE  
INSTITUT DEL TEATRE  
DE LA DIPUTACIÓ DE BARCELONA









Monografies  
de  
Teatre  
13



JOAN ABELLAN

# LA REPRESENTACIÓ TEATRAL

Introducció als llenguatges del teatre actual

PUBLICACIONS DE L'INSTITUT DEL TEATRE  
DE LA DIPUTACIÓ DE BARCELONA  
EDICIONS 62  
Barcelona

MONOGRAFIES DE L'INSTITUT DEL TEATRE. DIPUTACIÓ DE BARCELONA.  
INSTITUT DEL TEATRE, Carrer Nou de la Rambla, 3 i 5 (Palau Güell),  
Barcelona-1.

Coberta de Jordi Fornas, il·lustrada amb una fotografia de Ros Ribas:  
representació de *La nit de les tribades* de P. Olov Enquist a Girona.

Primera edició: juliol de 1983.

© Joan Abellan, 1983.

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

Realització: Edicions 62 s.l.a., Provença 278, Barcelona-8.

Imprès a Nova Gràfik, Recared 4, Barcelona-5.

Dipòsit legal: B. 25.305-1983.

ISBN: 84-297-2042-1.

## ADVERTIMENT

Aquest llibre vol examinar els elements que posa en joc la representació teatral com si el teatre s'hagués inventat no fa pas gaire. És a dir, sense deturar-se escrupolosament en antecedents històrics que, per anar bé, el lector hauria de conèixer d'antuvi.

Es tracta d'un manual de relativa nova planta en el nostre panorama bibliogràfic teatral que vol donar una visió pragmàtica i una informació ben estructurada del tema. Per arribar-hi, hom ha sospesat, crec que conscienciosament, els camins oberts per la semiòtica del teatre que els darrers anys s'ha ocupat d'esbrinar i d'illuminar amb claror científica un àmbit de l'art i de les relacions humanes tan transcendent culturalment com el teatre. Aquests coneixements, però, han conduït metodològicament l'enfocament del tema sense supeditar-lo a l'univers terminològic de la semiòtica, atès que la intenció d'aquest llibre no és la d'una introducció a la semiòtica del teatre, sinó un aprofitament de les seves aportacions per tal de parlar planerament de teatre. Potser això serà un sacrilegi per a uns i una incongruència per a uns altres. Heus aquí el constant risc de la pedagogia.

Queda clar, doncs, que no pretenc, en aquesta ocasió, contribuir obertament a la tasca investigadora amb noves teories sobre la pràctica teatral, sinó divulgar les més suggerents i profitoses, al meu entendre, per a les persones que s'inicien en l'art teatral, sia en la seva pràctica, sia en el seu coneixement com a fet artístic i social. Tanmateix, per a fer més sensible la lectura de tota l'explicació teòrica que exigeix la penetració en l'univers de la representació teatral, hi trobareu una constant al·lusió a espectacles, catalans o de fora, els quals per llur difusió o popularitat puguin haver estat coneguts del lector.

Aquesta referència a espectacles, recents en la seva majoria,

té, de fet, en aquest llibre, una doble finalitat: afegeix a la bàsicament didàctica que mena el seu disseny i que sovint recull definicions d'altri, una d'analítica més personal que potser algun cop entri, inevitablement, en consideracions sens dubte opinables i qui sap si rebatibles.

Acotem, d'antuvi, els límits d'aquest examen. Hom parlarà de la representació teatral concebuda com a esdeveniment que reconstitueix una ficció. No contemplarà, doncs, aspectes del fet teatral que ultrapassen les fronteres de la ficció preparada per confondre's amb la vida, com el *happening* i les manifestacions parateatral populars o els espectacles d'exhibició d'habilitats de tota mena que abasten una ben àmplia gamma de fórmules, des del circ i el *music-hall* als espectacles esportius. L'atenció estarà centrada en la mena de representació a la qual hom arriba mitjançant tot un procés de creació artística i d'ajust tècnic. Aquestes planes tampoc no s'allunyan dels procediments que són propis de la nostra cultura, ateses les grans distàncies sovint existents entre les pràctiques teatrals dels diferents mons que fan el nostre món.

# I. Ficció i realitat

*El teatre representa la comunicació humana, i per tant comunica sobre la comunicació a través de la comunicació: a través de la qual cosa es pot representar, a través (o amb l'ajut) de la qual cosa es pot comunicar. (I. Osołsobe, 1981. Cours de Théâtristique générale.)*

## 1. UNA REALITAT RITUAL

Comencem pel component humà de la representació teatral en el qual dos grups de persones, les que fan la representació i les que la contempnen, es reuneixen. De bon principi, hem de comptar amb la diferència qualitativa de l'aportació d'ambdós grups: els protagonistes de la representació han de deixar de banda un bon nombre de llurs respectius bagatges individuals i grupals, ja sotmesos des d'abans a la disciplina de l'escenificació, mentre que els espectadors hi són, individualment i grupal, amb absoluta llibertat.

Llibertat, en efecte, perquè els límits en el comportament que la trobada per presenciar una representació pot comportar —proximitat amb desconeguts, prohibicions diverses, etcètera— estan plenament assumits pel *ritual social* que és el teatre.

Perquè l'essència del teatre és *ritual*. Una qualitat específica del teatre que fa de la *ritualització* de les relacions humanes una *estètica* determinant, com suggereix Pavel Campeanu.<sup>1</sup> Analitzant l'essència ritual del teatre, Campeanu assenyala que la *interacció protagonistes-espectadors* es desenvolupa en un *ambient social* i en un *ambient físic* —reals— que contenen i mediatitzen les relacions recíproques entre ambdós grups i la relació estricta amb la realització escènica. *Associació, dissociació i interacció* entre els dos grups i entre la *realitat* i la *ficció*. Aquesta és la primera clau per tal de situar-nos davant de la complexitat de la *comunicació* en una representació teatral.

1. André HELBO i alt., *Semiologia de la representación*, Ed. Gustavo Gili, S. A., 1978. (Vegeu el capítol II, *Un papel secundario, el espectador*, per Pavel Campeanu.)

## 2. ORGANITZACIÓ DE LA COMUNICACIÓ

La representació teatral no es pot considerar únicament com un conjunt de missatges emesos per l'escena i rebuts per l'espectador capacitat per a interpretar els *codis* seleccionats per l'escenificació. En realitat, la representació la integren un conjunt notable d'*informacions* i d'*estímuls* que no es poden englobar dins del sac del concepte tradicional de *comunicació*.

Georges Mounin, per descriure el circuit que connecta l'escena amb el públic, preferí a la noció lingüística de *comunicació* que implica reciprocitat, possibilitat d'intercanvi d'informacions, el terme propi de la psicologia *estímul*, que sí que pot funcionar en un sentit únic. Mounin considerà que «allò que hom denomina, tradicionalment i errònia, *comunicar* amb l'obra teatral, consisteix en la interpretació per part de cada espectador del seu significat sobre la base dels indicis proporcionats per l'espectacle (...)». Un espectacle teatral, considera Mounin, s'interpreta exactament tal com s'interpreta un esdeveniment al qual hom assisteix i hi participa; no es llegeix, no es descodifica com un missatge lingüístic ordinari (no estètic). Simplement, l'espectacle teatral és construït com una mena molt particular de successió de fets produïts intencionalment per ser representats.<sup>2</sup>

Des de la meua òptica que contempla la globalitat de la representació teatral, l'aportació de Mounin que nega rotundament la comunicació, té només un interès parcial, perquè durant la representació sí que s'estableixen certs processos comunicacionals estrictes. Uns que concerneixen a la ficció representada, a l'àmbit estrictament escènic, que denominarem *ficcional*, i uns altres produïts en el conjunt de relacions de l'espectador amb l'escena, que denominarem *extraficcionals*.<sup>3</sup>

Nombroses modalitats de representació basen el seu discurs, explícitament, en experiments relacionats amb els aspectes comunicacionals de la ritualitat del teatre. El teatre denominat «*de participació*» en voga les dues darreres dècades, procura, en definitiva, de dirigir de manera premeditada tota aquesta experiència. La «provocació» es pot programar donant relleu a possibilitats latents de la *comunicació extraficcional*. Un personatge s'amaga entre els espectadors, ignorant-los com a tals, i fent-los servir com si fossin matolls. L'espectador hi respon. Els bojos

2. Georges MOUNIN, *Introducció a la semiologia*, Anagrama, 1972.

3. G. GIRARD i alt., *L'Univers du théâtre*, Littératures modernes, 1978.



de *Marat-Sade* ocupen, en la revolta final, l'espai dels espectadors fent-los fora. L'espectador hi respon. Hi ha reciprocitat. Al teatre, es pot donar una relació entre *personatge* i *espectador* directament lligada a la ficció. L'espectador s'hi identifica o el reconeix, però no s'hi comunica. Tanmateix, en determinada circumstància, accidental o premeditada, pot prendre realç la presència «real» de l'actor per damunt de la «representada» que denominem *personatge*. Això pot ser, com hem dit, accidental per causes personals de l'actor i, en tal cas, això anirà en detriment del seguiment òptim de la ficció per part de l'espectador. Però també pot ser un efecte previst per l'escenificació que vulgui ocasionar aquest efecte de trencament: l'actor i l'espectador poden arribar a establir una relació comunicacional.

Seguint en el terreny extraficcional recollim les apreciacions de Patrice Pavis sobre la comunicació entre *espectador* i *espectador*: aquí s'integrarien «hipòtesis de caire psicològic i sociològic que fan referència a les possibles interaccions entre els espectadors, sotmesos, com qualsevol grup, a variacions, a moments de desinterès, d'emoció o d'histèria, de les quals difícilment es poden establir lleis ni tan sols precisar si les causes poden tenir relació o no amb la representació».<sup>4</sup>

En certa manera, pot afirmar-se que, fins i tot d'això, hom en pot treure profit. Brecht afirma que el seu teatre «divideix», mentre que el teatre d'identificació «fon el públic en una massa amorfa i unida»,<sup>5</sup> una afirmació aparentment metafòrica però que, al capdavall, ha estat repetidament constatada: les tempestuoses representacions al Liceu, de Barcelona, de la seva òpera *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny*, tot i representades en alemany, ocasionaren una divisió ostensible durant tota la representació. Mentre uns espectadors adreçaven llurs impropèris a l'escenari, uns altres intentaven demostrar llur satisfacció. L'escàndol, en definitiva, no feia més que comentar l'acció.<sup>6</sup>

Un aspecte de la comunicació ficcional entre els personatges és també decisiu en l'àmbit estilístic de la representació. La qüestió sembla subtil: ¿comunicació entre actors o comunicació entre *personatges*? Per a l'espectador, la impressió serà de *comunicació* entre *personatges* en funció de la *ficció*, tant si llur actuació és «natural» o «emfàtica».

4. Patrice PAVIS, *Dictionnaire du Théâtre*, Éditions Sociales, 1980.

5. Bertolt BRECHT, *Escritos teóricos*, Nueva Visión, 1973.

6. 1971.

Si considerem que la comunicació *actor-actor* és el real intercanvi de llurs pròpies emocions, veurem de seguida com en uns casos aquestes emocions es propicien i la comunicació entre els actors es converteix en el motor de les emocions que seran identificades amb les dels personatges. Totes les escoles hereves d'Stanislavski basen llur estil en aquest aspecte comunicacional.

La comunicació, però, és, al capdavant, essencial en qualsevol nivell de ficció que persegueixi una escenificació i cal convenir amb I. Osolsobe<sup>7</sup> que «la comunicació entre els actors és *recíproca, simètrica i simultània*, precisament com la comunicació dels personatges que representen». Probablement, sigui la manca rutinària d'aquesta comunicació un dels factors determinants que defineixen tot un teatre comercial i caduc.

### 3. ELS CODIS DE LA REPRESENTACIÓ

Hem vist com els personatges de la ficció es comuniquen mitjançant el *codi* que els ho permet. Aquesta comunicació pot produir *signes* superflus com sorolls o desplaçaments d'objectes, per exemple. Tot emet el seu *missatge*, podríem dir, i la *receptivitat* de l'espectador abocat a interpretar la representació ho copsa tot alhora. Finalment, resulta que la font d'emissió no és tal personatge o tal objecte, sinó el conjunt de *signes*; és a dir, la pròpia comunicació entre els personatges, per exemple, passa a formar part del *missatge* global.

Roland Barthes defineix el teatre com una «mena de màquina cibernètica: en repòs, la màquina roman amagada darrera una cortina. En ser mostrada, però, comença a adreçar-vos missatges que tenen la particularitat de ser simultanis i al mateix temps de diferent ritme; en tal punt de l'espectacle rebeu alhora sis o set informacions (que vénen del decorat, dels vestits, de la il·luminació, de la posició dels actors, de llurs gestos, de llur mímica, de llurs paraules), però certes informacions romanen (com en el cas del decorat), mentre que d'altres canvien (la paraula, els gestos); es tracta, per tant, d'una veritable polifonia informacional, i això és la teatralitat: una espessor de signes».<sup>8</sup>

Aquesta interacció dels signes és, en la meua òptica, només una part —fonamental, això sí— de la representació. Considerem,

7. I. OSOLSOBE, *Cours de Théâtristique générale*, J. Savona, 1981.

8. Roland BARTHES, *Ensayos críticos*, Seix Barral, 1967.

per una banda, la complexitat informacional de l'escena, la polifonia informacional que és la teatralitat, com afirma Roland Barthes. Si afegim a aquesta espessor de signes la capacitat de producció d'estímuls i tots els processos comunicacionals parcials possibles, podem començar a intuir l'entreteixit de missatges que l'espectador —i heus aquí el plaer teatral— ha d'interpretar. Multitud de canals se superposen i diferents *sistemes de significació* es creuen.

Informacions que no només arriben *visualment* i *auditiva*, sinó que els *missatges* poden ser també *olfactius*, *gustatius* i fins i tot *tàctils*.

L'entreteixit de *missatges* que la representació fa arribar a l'espectador impossibilita que qualsevol informació li arribi aïllada. Com assenyala Jansen,<sup>9</sup> «la paraula, per exemple, no es profereix sola, s'acompanya habitualment d'alguna expressió facial i l'actor, gairebé mai, no actua sense la presència evident d'algun element».

Efectivament, les informacions, a partir d'aquesta evidència, per la seva capacitat de simultaneïtat poden crear efectes contradictoris o redundants. Poden, evidentment, *reforçar-se*, *repetir-se*, *precisar-se*, *rectificar-se*, *esmenar-se* i fins i tot *contradir-se* i *anullar-se*.

Més endavant examinarem un per un els diferents *sistemes de signes* que més freqüentment formen part d'una representació. Signes visuals i signes auditius, uns absolutament lligats a l'actor com la *paraula*, l'*entonació*, el *gest*, la *mímica*, el *moviment*; el *maquillatge*, el *pentinat*, el *vestit*, lligats al seu aspecte exterior; els *accessoris*, l'*escenografia* i la *il·luminació* que fan l'aspecte del lloc de la representació; la *música* i els *sorolls*, sons no articulats externs a l'actor.

Aquesta classificació tradicional elaborada molt assenyadament per Tadeusz Kowzan<sup>10</sup> és, sens dubte, una bona guia inicial per a comprendre la real *pluricodicitat* de la representació teatral. En capítols posteriors veurem, tanmateix, com alguns d'aquests codis fluctuen o, millor dit, poden fluctuar entre l'actor i l'espai com, posem per cas, pot succeir amb la *indumentària*, els *accessoris* o el mateix *moviment*.

9. Steen JANSEN, *Esquisse d'une théorie de la forme dramatique*, «Langages», núm. 12, 1968.

10. Theodor W. ADORNO i alt., *El teatro y su crisis actual*, Monte Avila, 1969. (Vegeu Tadeusz KOWZAN, *El signo en el teatro. Introducción a la semiología del arte del espectáculo*.)



## II. La representació i l'espectador

*Contemplació irreversible, indefinida, virtualment infinita, però concentrada en un temps mínim que imposa a qui la practica l'obligació d'adquirir la vista aguda del caçador, la memòria de l'artesà, la penetració del confessor, la intel·ligència del polític. (Anne Ubersfeld, L'école du spectateur.)*

### 1. LA CONVENCIO

«L'espectador rep i interpreta tot aquest conjunt de relacions que hem examinat, i té la impressió que és objecte d'interpel·lació directa, que hi ha poques mediacions entre el món representat i el seu propi món: la representació hi actua directament, sense que hi predomini la noció que aquella realitat ha estat prèviament manipulada, "preparada" per un equip de persones. (...) El procediment artístic està emmascarat», diu Pavis.<sup>11</sup> L'espectador duu la diversitat d'esdeveniments a un esquema unificador lògic i capaç, alhora, d'estructurar la realitat exterior a partir de la seva pròpia experiència. Una estructura, per tant, que posa en joc tota l'heterogeneïtat dels mecanismes de *recepció* de l'univers de l'espectador. Mecanismes *estètics, ètics, psicològics, ideològics* i *lingüístics* que estructuraren models teòrics aplicables al món representat.

*Sistemes de significació, processos comunicacionals i estímuls sensorials* fan l'entretreixit informacional que rep l'espectador. L'escenificació ho ha organitzat tot prèviament per arribar a l'espectador en un *sentit* precís. El teatre disposa, per facilitar aquest camí entre la creació i la *recepció*, d'un mecanisme força característic denominat *convenció*. Heus ací una bona definició:

«La convenció teatral és el pacte tàcit mitjançant el qual l'escenificació parteix d'unes normes conegudes i acceptades per l'espectador que permetran una interpretació correcta de la representació.» (...) «Les convencions són uns pressupòsits fortament interioritzats, "oblidats" per qui fa el teatre i per qui el rep i no formen pas sistemes tancats i explicats.»<sup>12</sup>

11. Patrice PAVIS, *op. cit.*, p. 330.

12. *Ibidem*, p. 91

En efecte, denominem convenció determinades especificitats teatrals, algunes d'elles molt lligades a la seva essència ritual, com la disponibilitat de l'espectador a rebre com a ficció la materialitat de la representació. L'assumpció «interioritzada» del tractament ficcional del temps, de l'espai o dels diversos grups d'artificiositat en l'ús del llenguatge parlat són, per exemple, uns pactes previs que en no ser «codificables» poden conduir en un sentit determinat les informacions de la representació.

Les convencions del teatre s'estableixen a diferents nivells. N'hi ha, com hem vist, d'específicament teatrals o permanents: la «quarta paret», que fa que l'acció esdevingui al marge de la presència de l'espectador o el *mondleg* i l'*apart*, formes convencionals mitjançant les quals els personatges poden expressar la seva *interioritat*, són convencions lligades a l'especificitat teatral per damunt d'èpoques i de modalitats de representació.

Hi ha convencions creades per hàbits teatrals determinats. Les *categories teatrals* establertes històricament —*tràgic, còmic, tragicòmic, líric*— han creat un conjunt de convencions fortament arrelades a la cultura col·lectiva. Les *categories teatrals* connecten fins i tot amb concepcions de realitat. Temes, formes d'actuació —*graus d'artificiositat* en el gest i en la parla— i formes de representar la realitat en l'espai, configuren els aspectes significatius que les caracteritza. Diem que en aquestes categories teatrals de fort arrelament cultural, la pròpia peculiaritat de la forma artística és part rellevant de la informació que rep l'espectador. És a dir, una *convenció* que mediatitzarà la interpretació dels codis i dels estímuls que componguin la representació. L'espectador sap com cal situar-se davant d'una tragèdia o d'una òpera i assumeix amb naturalitat el missatge que li emeten les estrictes motivacions socioculturals del fons i de la forma de cada categoria teatral.

Finalment, cal considerar les convencions més evolutives i dependents d'hàbits culturals determinats com les pròpies d'un *gènere* o d'una forma teatral precisa. L'expressió cantada dels sentiments en l'*òpera*, les *corals* tràgiques o èpiques, la polimorfitat del lloc de les comèdies amb escenaris simultanis, el reconeixement d'un personatge per trets determinats tal com s'esdevé a la *Commedia dell'arte* o el *decorat parlat* al teatre de Shakespeare on per tal de situar l'*espectador* és suficient que un actor digui: «Heus ací la foresta d'Arden.»

## 2. DIALÈCTICA DE LES CONVENCIONS

Recollim el resum de P. Pavis sobre la real *mobilitat* de la convenció teatral. «Les convencions són indispensables en el funcionament teatral i tota forma d'espectacle hi apella. Algunes d'estètiques juguen, com hem vist, amb la seva utilització deliberada, on la complicitat amb el públic pren força i les formes més tipificades (l'*òpera*, la *pantomima*, la *farsa*) apareixen com a fantàstiques construccions artificials on tot té el sentit precís. Però l'abús en l'ús de convencions corre sempre el risc de cansar el públic, en no esperar, al capdavant, res de l'*acció*, de la *caracterització* i del missatge particular de l'obra. És per això que la utilització de les convencions exigeix una gran habilitat per part dels qui es lliuren a l'aventura de l'escenificació (...).» La història del teatre, com la literària, és plena d'aquests retorns dialèctics: convencions → formació d'una norma → uniformitat → violació de la norma per invenció de convencions oposades → formació de noves normes, etcètera.<sup>13</sup>

Un exemple prou il·lustrador es pot extreure de tots els intents de revolució teatral que es preocuparen de despullar els seus teatres de tot guarniment innecessari i de tot allò existent únicament per camuflar com si fossin vergonyes els elements tècnics dels teatres. La finalitat era eliminar al màxim l'efecte *illusionístic* de la caixa tancada dels tradicionals *escenaris a la italiana*. Durant el primer quart d'aquest segle, les experiències de Meierhold, Piscator o Copeau anaven per aquest camí. En l'actualitat, l'espectador teatral està prou habituat a veure espectacles en espais que «ho ensenyen tot» i és, probablement, capaç de respondre a una hipotètica escenificació «illusòria» il·luminada perfectament però amb els punts de llum a la vista i les més sofisticades taules de control presents.

## 3. CONVENCIO I TIPIFICACIO

El *reconeixement* que l'espectador fa dels personatges de la representació és, sovint, facilitat per una convenció. El teatre presenta uns *personatges* posseïdors d'unes característiques físiques, psicològiques o morals conegudes d'antuvi per l'espec-

13. *Ibidem*, p. 93.

tador. D'aquesta mena de *personatge* en direm *personatge tipificat* o, senzillament, *tipus*.

Pavis ens defineix el *tipus* com a «representant d'un grup humà amb una característica comuna molt destacada». Es pot parlar de *tipificació* a partir del moment en què «les característiques d'un personatge tendeixen a una generalització en detriment d'uns trets individuals i originals. L'espectador reconeixrà el *tipus* en qüestió per un tret psicològic, un medi social, una activitat, etcètera».<sup>14</sup>

Algunes formes teatrals estan fortament lligades a la tipificació dels personatges. En una primera generalització podem dir que la *comèdia* i la *farsa* en són els principals tributaris. El lector entendrà millor aquesta noció de tipificació generalitzadora en comparar els gèneres esmentats amb el *drama* o la *tragèdia* que presenten *personatges* quasi sempre posseïdors d'una dimensió humana molt més individual.

Hi ha, en aquest sentit, una altra tipificació del personatge teatral basada més en un *caràcter* sense trets socials que recolzin, necessàriament, el reconeixement. Aquesta tipificació notablement arrelada a l'evolució del teatre s'ha denominat tradicionalment arquetip.

L'*arquetip* procedeix «d'una visió intuïtiva i mítica de l'home, la qual remet a comportaments o a complexos universals». Faust, Fedra o Èdip són personatges arquetípics.<sup>15</sup> En el caràcter de l'arquetip hi ha sempre un *símbol* perenne que en partir d'un model arcaic esdevé apte per a ser utilitzat lliurement en contextos dramàtics de qualsevol època i *estil*.

En l'òptica actual, l'arquetip resta ferm com a recurs dramàtic. La reincident aparició de personatges arquetípics en escenificacions contemporànies així ho constata. La raó és, probablement, que en tractar-se d'un caràcter per damunt de trets socials, a través de l'arquetip hom pot plantejar reflexions filosòfiques generals en contextos socials particulars. Antígona, Don Juan, dos arquetips sovint recreats: l'espectador coneix, de bon principi, llurs trets morals i psicològics i sap ben bé cap on el duran, no importa quines siguin les *situacions* en què la peripècia argumental els colloqui. El *personatge arquetípic* persegueix, en definitiva, la *identificació* amb ell més que no pas el reconeixement de l'espectador.

14. *Ibidem*, p. 432.

15. *Ibidem*, p. 42.



#### 4. L'ESTEREOTIP

Personatges tipificats, situacions dramàtiques genèriques, gestos o entonacions basats en clixés i fins i tot estructures dramàtiques i escèniques subjectes a un model prefixat, poden esdevenir *estereotipades* si la seva convencionalització procedeix de la repetició.

Hi ha, evidentment, gèneres teatrals absolutament tributaris de situacions, personatges i trets *estereotipats*, els quals cerquen específicament la comicitat, com ara el *vodevil* i la *farsa caricaturesca*.

La *caricatura* seria una de les modalitats de representació de la realitat que requereix més, per la seva finalitat còmica, l'aportació dels *estereotips*. La *caricatura* deforma en funció d'un tret físic o moral accentuat, per tant ha de partir d'elements fortament *estereotipats*.

Però hi ha també un ús de situacions i de personatges estereotipats que persegueixen un efectisme ben contrari a la comicitat, com és sens dubte el *melodrama* fulletonesc. *Vodevil* i *melodrama* basen la seva gran capacitat de comunicació precisament en l'enorme ús d'elements estereotipats —estructura de les peces, tipologia dels personatges, situacions que els enfronten, gestos i entonacions—, el quals, objectivament i sense establir aquí cap judici qualitatiu, automatitzen bona part de la interpretació de l'espectador i li deixen quasi tota l'extensió del camp de la seva recepció per respondre als estímuls inductors a la rialla o al plor.

Es dona també el cas de la caricatura involuntària de la qual pot ser objecte un personatge en un context de representació que no persegueixi la comicitat, quan l'actor el construeix amb un excés de trets estereotipats. L'estereotip defineix també tota una manera d'actuació pretesament imitadora de la realitat que pren vida a l'escenari a partir de clixés de comportament adjudicats al personatge o bé propis de l'actor o l'actriu que el representa.

L'estereotip abasta, en definitiva, tot allò que s'ha fet immediatament identificable gràcies a la repetició, qualitat que ho fa altament parodiabile. Aquesta repetició pot ser, però, superficial i recent o culturalment arrelada.

Els personatges de la *Commedia dell'arte*, per exemple, han mantingut la seva peculiar comunicabilitat a través dels segles. Signes externs, gestualitat i fins i tot el dialecte de l'actor que

creà cadascun dels personatges que avui coneixem encara com Arlequí, Pentaló o Matamoros, són tipus immediatament identificables pels trets físics, psicològics i llur respectiva activitat; hom sap, fins i tot, allò que fan com a ofici, bo i que la situació que els faci actuar no presenti tal informació. Aquests tipus, però, s'executen avui dia i sobretot fora d'Itàlia, amb uns trets visuals força estereotipats que, sovint, provoquen que text parlat i virtuosisme corporal no vagin sempre raonablement relacionats. Però l'espectador, al capdavall, els reconeix i els interpreta sense establir-hi cap relació amb la realitat sinó amb la seva pròpia cultura teatral.

En sentit paral·lel, molts personatges del teatre universal han estat convencionalitzats per l'ús que en un moment de popularització en pugui haver fet un actor o fins i tot un estil interpretatiu que els hagi adjudicat uns trets peculiars que han perdurat en el temps. L'estil romàntic, per exemple, creà uns models de personatges shakespearians amb trets que encara avui l'espectador espera reconèixer i que quasi els duu a la categoria d'arquetips. Hamlet, Ofèlia i Otello en són exemples prou destacats.

La tradició és mestra en la creació d'estereotips i a casa nostra en tenim bones mostres: des dels personatges bíblics i populars que es reproduïen any rera any a les Passions i als *Pastorets*, fins als que la manera de fer d'un actor popular —com Enric Borràs— adjudicava al personatge Manelic, de *Terra baixa*. El temps féu que alguns trets de la interpretació de Borràs es convertissin en trets aparentment propis del personatge en ser imitat el seu model d'interpretació pels actors que representaven Manelic.

## 5. IDENTIFICACIÓ I DISTANCIACIÓ

Històricament, la font principal del *plaer teatral* fou la in-substituïble *identificació* de l'espectador amb el personatge protagonista durant la seva peripècia. Quan al teatre es produeix aquesta identificació entre la ficció representada i l'espectador, es deu a una intencionalitat ben precisa de l'escenificació. Tots els elements posats en joc s'adrecen a la creació d'*illusió* de realitat. Evolució temporal dels esdeveniments representats, representativitat de la transformació de l'espai escènic i caràcter dels personatges tendeixen a crear una acció dramàtica que es des-

envolupi davant l'espectador com una realitat que el copsa i el duu al seu terreny.

Aristòtil fonamentà la seva formulació de la *catarsi* en el terror i la pietat i el camí envers la purgació de les passions que produïa la *identificació* amb l'*heroi tràgic*. La identificació es crea, en definitiva, quan l'espectador es veu lliurat a judicar els personatges a partir d'ell mateix, en una inevitable comparació que li fa mesurar-los, involucrant-hi afectivitat i reconeixement social. Aquests dos mecanismes de procedència psicològica i intel·lectual, respectivament, hi conviuen dialècticament. La identificació té diferents intensitats afectives. H. R. Jauss estableix uns criteris que amplien o redrecen notablement la noció aristotèlica d'identificació. Vegem-los:

*Modalitats de la identificació de l'espectador amb l'heroi*<sup>16</sup>

<i>Modalitat de la identificació</i>	<i>Relació</i>	<i>Disposició de recepció</i>	<i>Normes de conducta + progressiu regressiu</i>
a) associativa	joc/competició	es posa al lloc dels rols de tots els participants	+ goig d'una existència lliure — excés permès (ritual)
b) administrativa	l'heroi perfecte	admiració	+ emulació — imitació
c) simpàtica	l'heroi imperfecte	pietat	+ interès moral — sentimentalitat
d) catàrtica	a) heroi que pateix b) heroi oprimat	violenta emoció tràgica alliberament de l'ànima burla, alliberament còmic	+ interès desinteressat — plaer de contemplació — burla
e) irònica	l'heroi desaparegut o l'antic heroi	astorament  provocació	+ resposta per la creativitat sensibilització de la percepció — culte de l'avorriment, indiferència

16. H.-R. JAUSS, *Ästhetische Erfahrung und Literarische Hermeneutik* Fink Verlag, 1977.

En la dosificació de l'afectivitat i el reconeixement radica la intensitat de la identificació. L'escenificació pot conduir-la segons els interessos estètics i ideològics del seu o dels seus responsables. Hem vist en els capítols anteriors diversos elements convencionals —personatges tipificats, caràcters arquetípics i estereotips teatrals— que condueixen la intensitat de la identificació.

Bertolt Brecht detectà que la identificació que es motivava essencialment a partir del predomini de l'*afectivitat*, encarcarava tot el sentit de la representació en submergir l'espectador en una passivitat conseqüència de l'absència d'*intencionalitat* política del fet teatral, de la simple finalitat *il·lusòria*. Brecht proposà d'invertir la relació: que el reconeixement predominés a l'afectivitat. El *teatre èpic* sorgia no per caprici estètic, sinó com a conseqüència d'una percepció política de la realitat que, necessàriament, conduïa la teatralitat per unes altres vies. Brecht pretenia un nou enfocament en la noció de tipificació convencional de personatges i situacions que reflectís el comportament individual i col·lectiu de l'home de forma que fos escènicaament significatiu des d'un punt de vista sòcio-històric, és a dir, no tipificat per uns trets psicològics, morals o socials representatius d'una generalitat, sinó més aviat insòlits però immersos en situacions plenament conseqüents amb les coordenades històriques i socials de la realitat de l'acció representada i de l'espectador.

Per arribar a l'estètica èpica Brecht formulà els trets essencials que caracteritzen el teatre dramàtic i el teatre èpic en un explícit contrast dialèctic<sup>17</sup> que pretén demostrar el rol sotmès i lliure que juga l'espectador, respectivament en cadascuna de les opcions.

Aquesta estètica, però, no té lleis precises i és de fet una concepció oberta del teatre que dona via lliure a la teatralitat i que ha permès una vertiginosa evolució dels estils de la representació a partir dels pressupòsits brechtians. Del camp de la identificació, podríem dir que es mou en el terreny dels sentiments i les emocions, mentre que l'èpic ho fa en un de més elàstic que és el de les idees que generen aquests sentiments i aquestes emocions i, en tot cas, també en el dels sentiments i les emocions que generen aquestes idees. La identificació ha trobat també, en aquests darrers anys, noves vies estilístiques

17. Bertolt BRECHT, *Escritos teóricos*, Nueva Visión, 1973. (Vegeu *Pequeño Organon para el teatro*.)

que hom diria que han portat al límit la recerca de la *comunió catàrtica* entre representació i espectador.

Tota la recerca del Teatre Laboratori de Wroclaw, conduïda durant els anys seixanta i setanta per Jerzy Grotowsky, perseguia un tipus de representació en la qual idees, emocions i sentiments no estiguessin expressats a través de cap tret convencional sinó essencialment vivenciats per l'actor. L'espectador, impossibilitat de reconèixer-ho, havia de seguir l'acció a partir d'una comunió irracional amb l'organicitat de les emocions aconseguides per l'actor expressament ensinistrat per aquesta mena de representació.<sup>18</sup>

La pràctica teatral actual té en el camp de l'escenificació defensors i detractors d'ambdues concepcions. I eclèctics. *Identificació* i *distanciament* o teatre *dramàtic* i teatre *èpic*, ha deixat de ser una oposició estètica absolutament lligada a una oposició ideològica, per tal de convertir-se en tècniques d'escenificació que poden adreçar el discurs dels creadors en una inacabable gamma de modalitats de representació que juguen amb els dos conceptes amb una subtilitat considerable.

Val a dir que aquest eclecticisme és relatiu. En realitat, qualsevol esclatxa en el tancament essencial de la il·lusió que condueixi a la *identificació* situarà immediatament l'obra teatral en el terreny que busca evidenciar l'artificiositat real de la representació.

## 6. IMITACIÓ I VERSEMBLANÇA

Hom pot dir que el teatre que «imita» la realitat per crear *il·lusió* de realitat, fa una mena d'intent d'amagar les convencions. Si l'espai escènic és el món, si l'actor és el personatge, si el so i els efectes especials descriuen un ambient i fins i tot una climatologia i tot això és il·luminat com una realitat, la representació no posa davant dels sentits de l'espectador res que necessiti la mediació de convencions, llevat de les més primàries, inherents a la ritualitat del teatre. La base de la imitació teatral de la realitat és l'organització escènica que contingui únicament una utilització mimètica de tots els sistemes de significació que

18. Jerzy GROTOWSKY, *Teatro laboratorio. Hacia un teatro pobre*, Siglo XXI.

hi prenguin part. «L'espectador no haurà de fer cap esforç per a una correcta interpretació dels *codis* que funcionen escènica-ment igual que en la realitat.»<sup>19</sup> I haurem de considerar també la relativitat del concepte imitació o reproducció de la realitat en el teatre, atès que, si volem ser ben precisos, el creador d'una escenificació no extreu de la «realitat» les imatges de la realitat que escenifica, sinó de la imatge de la realitat que el seu univers personal basteix.

Convindrem, doncs, amb O. Mannoni que «això que hom denomi- na, ben superficialment, imitació de la realitat en el teatre, ha estat sempre, fins i tot quan no se'n dubtava pas, una pura qüestió de convencions. Amb vestits i decorats o sense, recitant el text o interpretant-lo, la diferència no és pas massa gran. Quan Antoine volia fer-lo més "real", el que feia era encetar un estil».<sup>20</sup>

Des del meu punt de vista, és el concepte *versemblança* el que ens facilitarà amb moltes més possibilitats de concreció, l'examen de l'actitud de l'espectador envers la ficció representada. La ficció és un discurs imaginari que es materialitza en una *realitat escènica*. El grau de *versemblança* d'aquesta realitat escènica arriba a l'espectador amb una total autonomia del referent real i del grau d'imitació de la realitat representada.

Al marge de la intervenció que el grau d'identificació provocat per la concepció il·lusòria o èpica de l'escenificació tingui en la interpretació de l'espectador, el grau de *versemblança* en la inherent artificialitat de la representació serà determinant.

Aquesta *versemblança* no és res més que una convenció de convencions. Cada espectacle teatral té la seva pròpia lògica convencional que és interioritzada per l'espectador en el curs de la representació i que va més lligada a la realitat escènica que a la ficció representada: una superconvenció denominada *versemblança*.

L'ús de convencions tan assumides com el monòleg o l'apart a través de les quals els personatges poden expressar llur interioritat o llur opinió, pot tenir, per exemple, tota una gradació de *versemblança* que les reconvenionalitza. El grau de *versemblança* escènica d'un monòleg i d'un apart —avui, tenint en compte la dialèctica de les convencions exposada més amunt—

19. Patrice PAVIS, *op. cit.*, p. 212.

20. O. MANNONI, «L'illusion comique ou le théâtre du point de vue du imaginaire», a *Clés pour l'imaginaire*, Seuil, 1969.

augmentarà a mesura que l'escenificació s'allunyi del naturalisme.

També és missió de la versemblança escènica el fet de possibilitar que en una representació conflueixin diversos estils aparentment contradictoris i fins i tot antagònics. Això, com tots sabem, és una pràctica actualment força arrelada als nostres escenaris que es fa possible si la barreja arriba a crear una lògica escènica que afegeixi nous sentits a la interpretació que l'espectador fa de la ficció, si esdevé, en definitiva, escènicament versemblant.

El lector podrà il·luminar aquesta qüestió a través d'una peça teatral prou escampada a casa nostra. *Terra baixa*, d'Àngel Guimerà, és un drama en prosa que barreja en els seus diàlegs la *convenció naturalista* amb una certa exaltació poètica que l'estilitza i que es desenvolupa amb una tècnica dramaturgíca força convencional, amb apartats i monòlegs quan cal i amb uns personatges i una estructura ben tipificats. La càrrega convencional de la ficció que proposa *Terra baixa* aporta també un *heroi* original, Manelic, ben arrelat en la memòria col·lectiva que li adjudica el *simbol* de la puresa i la rauxa personificades en l'home aïllat de les terres altes. Un caràcter arquetípic, curiosament estereotipats els seus trets més externs a partir de la mítica interpretació d'Enric Borràs.<sup>21</sup>

La recent escenificació d'aquesta obra duta a terme per Josep M. Segarra i Josep Montanyès trenca la unitat estilística tradicional de *Terra baixa*, fortament estereotipada, duent el naturalisme del canvi de segle per unes vies d'estilització força fluctuants. Una escenificació que barreja la reproducció d'imatges costumistes amb un cert irrealisme simbolista i una considerable idealització expressionista. L'espectacle que comentem basteix amb aquests estils tan contradictoris una *realitat escènica versemblant* en funció d'una reconvenionalització.

L'espectador està habituat a interpretar l'estilització dels trets més significatius de l'univers representat, a deixar-se dur pel dramatisme o a reaccionar positivament davant dels *efectes d'inusitació*<sup>22</sup> que pretenguin ressaltar aspectes didascàlics de la ficció. La fluctuació estilística d'aquesta *Terra baixa* fa que predomini la teatralitat de la realitat escènica de la representació

21. Enric Borràs (1863-1957).

22. Efecte d'inusitació és una possible traducció del sentit del terme brechtia *Verfremdungseffekt* denominat generalment efecte de distanciació.

per damunt d'una ficció que l'espectador difícilment podria associar amb trets de la seva realitat. Aquest predomini crea un interès renovat que permet que una obra periclitada pugui re-juvenir aspectes del seu discurs i donar lloc a una representació vàlida en l'actualitat.

Aquest és, evidentment, un dels camins que permet l'actualització dels clàssics: la reconvencionalització que possibilita dotar-los d'una nova teatralitat. Un camí que també es sol transitar per fer escènica versemblants materials dramàtics no adscrits a cap estil i en conseqüència mancats de guia estètica per la seva escenificació i que cal adreçar a l'espectador amb una intencionalitat determinada.

Dramatúrgies com la del poeta Joan Brossa, per exemple, que hom podria dir que experimenten o es nodreixen de les pròpies convencions. Brossa conrea, sobre el paper, ben bé tots els gèneres. N'agafa tots els seus components, però en lloc de fer-ne un ús tipificat, els combina lliurement. De vegades, d'un gènere, en manté l'estètica i en canvia l'estructura, i de vegades, fa el contrari. L'escenificació d'aquesta dramatúrgia ha de trobar, però, la seva versemblança escènica que no ha de remetre's obligatòriament a cap patró estilístic aliè als continguts en el material de base. Un exemple de versemblança escènica en aquest sentit el tenim en l'escenificació feta per Jordi Mesalles de *Cavall al fons*, peça de l'esmentat poeta.

El diàleg d'aquesta obra té com a motor el sentit poètic d'un conjunt d'evocacions, sentències, retrets i clarividències dels personatges i barreja llur connotació poètica amb la forta didascàlia de les dites populars. L'estil és sainetesc quant a l'estètica però no quant a l'estructura. L'escenificació cerca la versemblança escènica a partir del mateix treball escènic. Els actors confereixen als diàlegs unes intencionalitats determinades que acosten les paraules al comportament que han adjudicat a llurs personatges i busquen en el joc amb els objectes de l'escenari la finalitat de l'esmentat comportament. La versemblança és, en aquest cas, aquesta lògica escènica que no imita ni reproduïx integralment cap realitat prèvia.

La recerca de la versemblança escènica no va, com hem vist, necessàriament lligada al referent real de la ficció. La més pura abstracció, per tant, pot aconseguir la seva pròpia lògica en la seva escenificació. L'americà Bob Wilson basà alguns dels seus macroespectacles de la seva primera època en la consecució d'una lògica purament escènica per a un complex conjunt d'ele-



ments dramàtics. La representació era una organització rítmica de tot allò que pot intervenir en un espectacle —tot i en grans quantitats— per damunt d'arguments i fils conductors. *La mirada del sord* durava unes set hores en les seves representacions a Nancy l'any 1972. L'espectacle jugava de tal manera amb la percepció de l'espectador que, probablement, l'aspecte viu de l'experiència acabava predominant davant la idea de ficció representada. Al capdavall, allò que s'esdevenia a l'escenari era, sobretot, real.

Quan l'espectador s'habitua a una freqüència determinada en el *ritme de moviment* o d'aparició de personatges, ninots i objectes, per exemple, sobtadament, canviava la clau rítmica i l'espectador es veia obligat a renovar l'atenció per entrar en el nou ritme, la qual cosa tendia a revifar, periòdicament, el seu interès. Fets tan simples com intercalar un nu en un context on l'ostentositat en la indumentària era el missatge predominant, o viceversa. O l'aparició d'un ninot en el recorregut que havia fet repetidament un actor durant una llarga estona. O deixar d'encendre una de les espelmes que un personatge encenia d'una en una, pujant i baixant una escala a cada nova espelma encesa. Tot i que *La mirada del sord* no remetés l'espectador a cap situació argumental ni pràcticament a cap referència real, la versemblança escènica era total. En aquest cas en què els aspectes relacionats amb la percepció eren més rellevants que els comunicacionals, el ritme era la clau de la versemblança i, alhora, el missatge. L'espectacle, en definitiva, pretenia i aconseguia revifar aspectes de la percepció una mica anquilosats en els habituals mecanismes de recepció dels espectadors.

## 7. LA PARÒDIA

La *paròdia* és un metallenguatge —llenguatge sobre el llenguatge— que s'estableix en fer d'un codi artístic un ús diferent del que habitualment fa.

Una representació teatral és un camp obert a la paròdia. La complexitat dels llenguatges que conformen el teatre, tal com anem veient, fa que els llenguatges teatrals es puguin *parodiar* entre ells augmentant quasi a l'infinit llur artificiositat. Utilitzem per endinsar-nos en la teatralitat de la paròdia uns aspectes encertadament ressaltats per Jaume Melendres:

«Paròdia és tot llenguatge elaborat no a partir de la realitat directament, o amb aquesta pretensió, i tendent a reproduir artísticament aquesta realitat, sinó elaborat a partir de formes de reproducció de la realitat ja existents, és a dir, delimitades i codificades.» «L'art —afegeix Melendres— utilitza sempre materials ja existents en el mateix terreny de l'art, però només és paròdic quan aquest ús reuneix aquestes dues condicions: a) És conscient. b) Pretén qüestionar el llenguatge o llenguatges (els codis); dit d'una altra manera, quan adopta davant els codis una actitud contradictòria, on es barreja alhora un refús i una acceptació. Acceptació perquè, malgrat tot, encara ofereix alguna utilitat (si no no seria utilitzat); refús perquè, en distorsionar-lo, es pretén posar de manifest el caràcter cultural (social) convencional del llenguatge de base (l'òpera, per exemple) i la seva càrrega semàntica *per se*, és a dir, amb independència dels continguts explícits que trameti. La paròdia és, per tant, distorsió crítica i artística d'un llenguatge artístic.»<sup>23</sup>

Un dels exemples més diàfans de l'abast de la paròdia com a forma autònoma es pot trobar en bona part del teatre d'Els Joglars. L'esmentat treball de J. Melendres observa que «en espectacles com *Cruel Ubris* i *Mary d'Ous* fan servir materials procedents de diferents gèneres i formes artístiques. L'òpera, la tragèdia, el melodrama, el còmic, la fotonovella i fins i tot el mim són parodiats separatament o, de vegades, en una mateixa imatge feta de diferents clixés superposats en una síntesi de caràcter qualitatiu que no suma sinó més aviat multiplica, fent que l'espectador rebi en un instant una noció ben iconoclasta d'una realitat coneguda».<sup>24</sup>

Del mateix teatre, hom pot parodiar tot allò clarament convencional, que pot anar des d'una *situació dramàtica* o una obra teatral concreta a un *gènere*, un *personatge*, un *to*, un *estil*. La paròdia establirà un joc de comparacions que situa en un pla crític allò parodiat. Com afirma P. Pavis, «la paròdia ha adquirit un destacat prestigi com a mètode formal capaç d'entrar a matadegolla en qualsevol valor estètic o filosòfic, però cal veure la paròdia no únicament com una tècnica que persegueix la co-

23. Jaume MELENDRES, *Mary d'Ous, un punt d'inflexió*, «Estudis Escènics», núm. 22.

24. *Ibidem*.

micitat sinó també com una estructura que permet posar en joc, automàticament, un sistema coherent de contravalors oposats als valors parodiats, criticats».<sup>25</sup>

És evident que a través de la paròdia es pot arribar a escenificacions d'un to *burlesc*, *grotesc* i *absurd* considerable. Cal, però, distingir clarament la comicitat d'una representació paròdica de la comicitat d'un espectacle *caricaturesc*. Melendres estableix clarament les diferències:

«La caricatura treballa amb la realitat, imitant-la burlescament. Caricatura i paròdia actuen de forma selectiva, és a dir, fent una tria (tendenciosa) dels trets considerats com a més significatius (recordem al lector la importància de l'estereotip en aquest camp); allò que els diferencia és el material on s'opera aquesta tria: els codis artístics en el cas de la paròdia, la realitat en el cas de la caricatura. La subtilitat i potser la superioritat de la paròdia sobre la caricatura no resideix únicament en el fet que la primera exigeix un grau més elevat d'elaboració tècnica, de bagatge cultural i de preparació artística, sinó en la seva major capacitat per a desemascarar, en darrer terme, la realitat.»<sup>26</sup>

25. Patrice PAVIS, *op. cit.*, p. 283.

26. Jaume MELENDRES, *op. cit.*, p. 45.



### III. La relació espacial

*L'espai és per a l'espectador una interrogació sense resposta; més que la paraula, és l'espai teatral allò que l'obliga a replantejar-se les seves pròpies relacions amb els altres humans i amb el món. (Anne Ubersfeld, de L'école du spectateur.)*

*Accions simultànies i mobilitat de l'espectador són significants en si mateixes: el món és representat tal com és; cadascú veu només allò que hi troba. (Valeria Ottolenghi, de Leggere il teatro.)*

#### 1. L'ESPAI TEATRAL

La ritualitat del teatre parteix, indefectiblement, d'un *espai*. Un espai físic i social que *representació* i *espectadors* transformen i que genera una *relació espacial* entre les persones i la resta d'elements que s'hi inscriuen. Aquest espai global el denominem *espai teatral*.

L'espai teatral comprèn l'espai on es fa la representació, l'espai que ocupen els espectadors i tota una gamma de nocions espacials provinents de la relació entre l'*espai de la representació* i l'*espai del públic*. Per a Anne Ubersfeld, «en el conjunt de l'espai teatral, l'univers perceptiu de l'*espectador* abasta no únicament l'especificitat de la representació que té lloc a l'*espai escènic*, sinó que també compta visualment, auditivament i fins i tot tàctilment, amb els altres espectadors».<sup>27</sup> La percepció de l'espectador rep, efectivament, informacions de tot el conjunt de l'espai global que hem denominat teatral.

Partim, per examinar la fenomenologia espacial, que el ritual teatral pot realitzar-se en qualsevol lloc. No hi ha cap límit conegut. Aquesta formidable relació entre persones pot ubicar-se en un lloc acotat o en un lloc franc, extens o minúscul. Només cal la intencionalitat teatral de la trobada. Els límits no serien altres que els de les possibilitats de percepció de l'espectador.

Les possibilitats espacials, com hem dit, il·limitades d'una representació teatral, parteixen de tres opcions que marcarien els seus primers trets estilístics. a) Una representació pot tenir lloc

27. Anne UBERSFELD, *L'école du spectateur*, Éditions Sociales, 1981.

en un espai qualsevol acceptant el seu ordre casual, sense manipular-lo per adequar la seva aparença sinó evidenciant, interpretats com a tals, els seus aspectes estructurals, arquitectònics, acústics, etcètera. Aquest espai teatral utilitzable tal com hom el troba el denominarem *eventual*. b) El lloc habilitat expressament per a espectacles teatrals, no importa amb quin nivell de possibilitats tècniques ni si ha estat construït o adaptat per a l'activitat teatral, el denominarem *preparat*. c) Quan la representació es fa en un lloc estretament lligat a la pròpia concepció de l'espectacle, en el sentit que tant la seva estructura com el seu aspecte hagin d'aportar la seva càrrega connotativa o una determinada escenificació, d'aquest espai, també eventual, en direm espai *cercat*, *expres* o *concurrent*.

Aquestes tres opcions que es presenten o condicionen la gènesi de qualsevol escenificació, no es corresponen, però, amb cap especificitat urbanística o arquitectònica. La mateixa via pública o un teatre amb tots els seus ets i uts poden ser totes tres *bases espacials*: un carrer o una plaça pot ser *espai eventual* on poden tenir cabuda *representacions de carrer* pensades tant visualment com auditivament per a ser fetes en la via pública sense haver de condicionar en cap moment les seves peculiaritats urbanístiques. El teatre que es pugui fer en un *eventual* espai al carrer, com alguns espectacles d'Els Comediants, no contempla la possibilitat del detall visual ni que la paraula pugui ser portadora d'un discurs complex. Les seves formes seran més aviat gegantines (xangues, megàfons, gegants, fanfares) i establiran així la seva relació espacial amb l'espectador, probablement, casual. Però a la via pública també es pot acotar un *espai* i convertir-lo en *preparat* amb escenari i cadires, de la mateixa manera que un espai urbà determinat pugui ser «escenari» *cercat* d'una representació que utilitzi el seu aspecte com a element significatiu de la ficció. Igualment, un teatre, les seves característiques arquitectòniques, poden ubicar eventualment una representació que no utilitzi els seus acondicionaments específics i pot convertir-se també en el marc ambiental, en l'espai escènic o l'entornament d'una ficció que transcorre en un teatre.

L'espai que hem denominat preparat abasta molts nivells, diguem-ne, de preparació. Des de l'àmplia gamma de possibilitats de l'arquitectura teatral a les possibilitats d'adaptació de tota mena de locals i solars. Els espais preparats poden constrènyer les possibilitats d'*organització espacial* d'un espectacle com la majoria de teatres i espais construïts o preparats «*a la italiana*»

o poden ser espais oberts o dúctils que possibilitin l'adaptació a diferents organitzacions espacials. A casa nostra, tenim l'exemple d'un *espai* teatral com el del Teatre Lliure, de Barcelona, capaç de proporcionar una base espacial adequada a les característiques de cada espectacle: en les representacions de *Les tres germanes*, de Txèkhov, els espectadors comptaren amb una granaada des d'on podien contemplar frontalment un típic escenari a la italiana. *Apogeu i caiguda de la ciutat de Mahagonny*, de Bertolt Brecht i Kurt Weill, es representava en un ring de boxa col·locat en el centre i envoltat pels espectadors. A *Hedda Gabler*, d'Ibsen, i *Titus Andrònic*, de Shakespeare, l'escenari podia ser contemplat pels dos costats paral·lels enfrontats. Pel *Sarau de gala del rei Tòtil*, d'Els Comediants, l'espai del Teatre Lliure s'adscribia a les normes del teatre *environnemental* en ser tot el seu espai per a la representació, tot el seu espai per al públic.

L'extrem d'aquesta noció d'espai teatral preparat es dona quan un teatre és construït i equipat per a donar cabuda a un tipus determinat d'escenificació. El Teatre de la Passió, d'Esparreguera, per exemple, amb les seves grans dimensions de l'*espai de la representació* i de l'*espai del públic* i la seva capacitat tècnica que possibilita una idea molt determinada de l'espectacularitat efectista.

L'espai que hem denominat cercat pot quedar prou exemplificat remetent-nos a *Rebel Delirium*, una escenificació de Iago Pericot i Sergi Mateu pensada per ser representada en un túnel del metro de Barcelona. *Rebel Delirium* tractava un tema «subterrani» de la nostra cultura: l'homosexualitat. El túnel constituïa un espai de trobada «catacúmbic». L'espectacle experimentava, alhora, amb una plasticitat lligada absolutament a les característiques tan peculiars de l'*espai base* cercat o concurrent.

Un altre exemple de l'aportació fonamental de la càrrega connotativa de l'espai en una representació seria l'actuació d'Albert Vidal en el cementiri de Sitges, una matinada, abans de sortir el sol, en un clima fred de tardor. L'hora i el marc que unien els espectadors lluitant contra el fred amb flassades i begudes eren determinants per a la recepció de l'actuació gestual i silenciosa que els oferia Albert Vidal.

Hem vist, doncs, com la concepció espacial de base proposa ja una fenomenologia que determina aspectes estètics i comunicacionals de la representació. Els canvis seran necessàriament desvirtuadors. L'actuació d'Albert Vidal al cementiri és impossible que mantingui l'essència del seu discurs en un altre lloc que

no sigui un altre cementiri. La intensa relació entre la concepció espacial i la concepció de la representació és en molts casos fonamental. En contradir-la, pot diluir-se bona part de les intencionalitats previstes. El teatre d'Els Comediants ens torna a servir d'exemple: el seu *Sarau de gala*, espectacle que recrea aspectes rituals dels balls d'envelat i que solen representar en un entornament<sup>28</sup> que recrea un envelat, perdria, representat al carrer, alguns dels seus aspectes més lúcids per a l'espectador, mentre que, al contrari, els seus espectacles de carrer fets en un recinte acotat, en perdre el seu caràcter itinerant generador d'*espais lúdics* espontanis, perd també, en definitiva, part de la seva essència.

Potser siguin les representacions d'espectacles que puguin reproduir o acostar els trets bàsics de la seva *espacialitat bàsica* a qualsevol *espai eventual* o *preparat* els que menys distorsionin llurs especificitats estètiques. Exemples hereus del carro de la farsa no són, avui dia, massa abundants, tanmateix.

## 2. L'ESPAI DE LA REPRESENTACIÓ I L'ESPAI DEL PÚBLIC

Examinem ara les possibilitats espacials de la representació i dels espectadors i definim les relacions que generen. Citem, per a entrar en matèria, una apreciació d'Anne Ubersfeld que remarca encertadament la paradoxa de com, «avui dia, el teatre clàssic es representa accentuant el protagonisme de l'espai escènic, evitant en bona mesura l'evidència de la presència dels espectadors —submergits en l'obscuritat— quan abans el teatre es feia a plena llum i permetia, més ben dit, propiciava tota una relació espacial molt més intensa. Als teatres del segle XIX el camp visual de l'espectador comprenia a més de l'*espai escènic* —sovint no massa visible— tot un espai de llotges que teixien tota una relació espacial entre els espectadors que hi anaven per veure's i reconèixer-se, a més de contemplar la representació». Aquesta realitat de la ritualitat del teatre es mou en un cercle. En moltes modalitats del teatre actual l'*espectador* torna, com veurem, a formar part del *camp visual* de l'espectador.

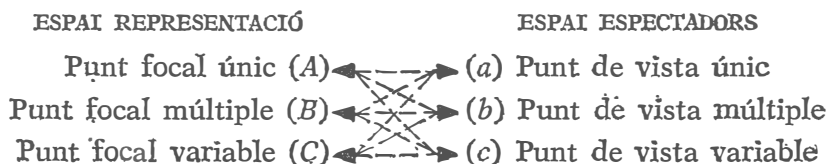
28. Fem servir el terme català entornament que tradueix *Environnement*.



L'espai de la representació no té cap norma fixa que el distingeixi del de l'espectador. La distinció pot ser convencional o separació dràstica, és a dir, l'espai de la representació pot ser el que no ocupa el públic i viceversa o pot ser el tradicional escenari que amaga l'espai escènic darrera d'un *teló*. Les variants són nombroses. L'espai de la representació pot estar clarament limitat i reconeixible pel fet de trobar-se elevat, acotat o ostensiblement ocupat per l'*escenografia*. Aquest espai pot també estar suggerit a l'espectador mitjançant la *il·luminació*: l'espai fosc és per al públic i la zona il·luminada és reservada a la representació. O viceversa: la zona il·luminada és la del públic i la fosca la de la representació, ordre que serà invertit en començar l'espectacle.

Aquestes i d'altres fórmules esdevingudes en certa manera convencions estètiques molt específiques del ritual teatral, van intensament lligades a l'espacialitat bàsica —espai eventual, preparat i cercat— que abans hem definit.

Si considerem, en la relació espacial que estem examinant, l'espai on té lloc la representació com un *punt focal* i el lloc que ocupa l'espectador com a *punt de vista*, podem establir un esquema prou clar: la representació pot partir d'un *punt focal únic*, de *punts focals múltiples* o de *punts focals* —un o més d'uns— *variables*. L'espectador pot contemplar-la des d'un punt de vista *únic*, *múltiple* o *variable*. L'esquema següent mostra les nou modalitats de relació espacial que, segons la meua anàlisi, es poden organitzar a partir de qualsevol base espacial:



A ↔ a) Aquesta és la típica relació del teatre *a la italiana*. Encara que avui dia no es faci ús de l'*escenografia* en perspectiva que no permet més que a un sol espectador tenir la visió correcta de l'espectacle, les pròpies característiques d'aquest tipus d'escenari tancat fan que es mantingui aquest principi.

A ↔ b) La representació és unifocal, però l'espectador té un punt de vista que domina la totalitat de l'espai escènic. És el cas dels escenaris oberts, frontal o central, amb l'espai dels espectadors elevat que fa que llur visió sigui sempre de domini.

Punt de vista múltiple vol dir que cada espectador, des del seu angle particular, té sempre una visió global de l'espai de la representació. Aquesta relació fa que no hi hagi cap perspectiva privilegiada, o, inversament, que totes siguin privilegiades: cadascú té un camp visual diferent, però tothom pot veure el conjunt de detalls de la representació. Una visió per a cada espectador, de la qual cosa l'espectador és —i això és important— conscient.

Un exemple clar el pot trobar el lector en l'espai organitzat per Fabià Puigserver per a l'escenificació de Lluís Pasqual de *Leonci i Lena*, de Büchner: «El públic encercla gairebé totalment aquest espai i ho fa des d'una posició generalment elevada. A diferència de l'escenari a la italiana que, en primer lloc, deixa l'espectador a un nivell inferior (l'espectador del pati, que és, de fet, l'únic espectador teòricament existent) i, en segon lloc, cadascú té un camp visual diferent i els detalls de la representació no són visibles per a tothom en la mateixa disposició —singularitat de la qual l'espectador és conscient— però aquesta posició singular de cada espectador no és mai una "desviació" respecte a cap lloc teòricament òptim com seria el cas de la convenció italiana.»<sup>29</sup>

A ↔ c) La representació pot tenir lloc en un espai determinat, mentre que els espectadors poden canviar de lloc amb total llibertat. Les representacions improvisades al carrer on l'espectador és el mateix vianant solen establir aquest tipus de relació espacial.

B ↔ a) La combinació de punts focals múltiples de la representació adreçats a una situació fixa de l'espai de cada espectador podem exemplificar-la amb espectacles com *La Setmana Tràgica*, on l'espai de la representació envoltava el del públic, o *Alias Serrallonga*, d'Els Joglars, on les accions principals es repartien entre un típic escenari frontal i dos més bastits damunt del pati de butaques. En ambdós espectacles, l'espectador havia de seguir les diferents accions en els diferents espais des d'una butaca que en alguns dels casos podia quedar ben situada respecte a unes accions, però d'esquena, per exemple, a unes altres, activitat que per a un tipus d'espectador és sempre un estímul lúdic i per a un altre un llast considerable d'incomoditat. Aquest tipus de relació espacial extrema l'activitat de l'espectador quan la

29. Jaume MELENDRES i Joan ABELLAN, *L'espai escènic de Leonci i Lena*. «Estudis Escènics», núm. 24.

multiplicitat focal de l'acció actua simultàniament, la qual cosa exigeix una tria inevitable per la seva part dels esdeveniments de l'escena. Com diu Schechner, «en la representació de molts punts focals, la tasca d'infondre coherència a l'espectacle, tasca habitualment encomanada al director, es transfereix en bona part al públic».<sup>30</sup>

*B ↔ b)* Una representació multifocal contemplada des d'un espai que permet a l'espectador la seva visió global, no és freqüent. Sol donar-se en escenificacions que han perseguit l'espacialitat examinada en el punt anterior —*punt focal múltiple ↔ punt de vista únic* quan l'espectador ocupa localitats per damunt de l'esmentada espacialitat. Els dos espectacles que abans ens han servit d'exemple són també representatius d'aquesta relació en el cas de ser contemplats des dels balcons dels pisos superiors dels teatres on es representaren.

*B ↔ c)* Alguns dels espectacles més representatius a Europa de la dècada dels setanta estan força lligats a aquesta relació espacial tan estimulante per a l'espectador, que li permet seguir lliurement l'espacialitat múltiple d'una representació. Alguns espectacles escenificats per la companyia francesa dirigida per Ariane Mnouchkine Théâtre du Soleil ens serveixen d'exemple: a 1789, l'acció tenia lloc en diferents espais de manera successiva o simultània i l'espectador, amb llibertat de moviments i a peu dret, intentava d'acostar-se al lloc de l'acció, quan s'esdevenia en un sol espai, o bé triava la més propera, quan eren simultànies. A l'escenificació de la mateixa companyia de l'adaptació teatral de la novella *Mephisto*, de Klaus Mann, la representació es produïa, alternativament, en dos escenaris enfrontats, entre els quals els seients dels espectadors comptaven amb un respatller mòbil que es podia col·locar en tots dos sentits. En realitat, la relació *espai multifocal ↔ punt de vista variable* era una dualitat de la convenció italiana (*A ↔ a*) fuetejada pel trencament del canvi de lloc.

*C ↔ a i C ↔ b)* Una representació pot definir-se com de *focalitat variable* quan l'acció es produeix en qualsevol lloc de l'espai teatral sense que la focalitat hagi de ser necessàriament fixa, fins i tot, durant l'acció. La focalitat variable contempla, doncs, representacions on l'acció canviï constantment de lloc i puguin ser també itinerants. Aquest tipus d'espacialitat pròpia

30. Richard' SCHECHNER, *Teatro de guerrilla y happening*, Anagrama, 1973.

de les manifestacions parateatral·s religioses o festives ha estat darrerament molt utilitzada pel *teatre de carrer* i per experiments centrats en els aspectes lúdics del ritual teatral —teatre de participació— i, fins i tot, en espectacles considerablement lligats a un argument. Les aparicions dels personatges en qualsevol punt d'un teatre és un recurs força utilitzat per trencar la unifocalitat de l'escenari a la italiana o, fins i tot, d'un tipus de multifocalitat formalment limitada. En *Xampú de Sang* o *Penultimatum*, per exemple, els components del grup Tossal utilitzaven indistintament l'escenari i la platea dels teatres on aquestes obres eren representades. L'anteriorment descrit com a multifocal *Alias Serrallonga* comptava, en realitat, a més dels tres espais característics amb infinitat d'escenes en el pati de butaques. Aquesta espacialitat es relaciona amb el punt de vista únic o global de l'espectador amb una problemàtica semblant a les descrites més amunt respecte a la focalitat múltiple.

C ↔ c) *Punt focal variable*: tot l'espai és de la representació; *punt de vista variable*: tot l'espai és de l'espectador. Aquesta relació ens duu a l'extrem de l'espacialitat teatral denominat *environnement*.<sup>31</sup> Tot l'espai és de la representació, tot l'espai és del públic, hem dit, i a partir de l'aplicació d'aquest axioma tots els elements de la representació entren en una relació amb l'espectador que aporta una característica ben distintiva. La realitat física de trobar-se dins l'acció en contrast amb la ficció representada, obliga l'espectador a prendre un tipus de decisió que implica més directament la seva «persona» que en les relacions espacials d'aspectes convencionals més destacats, com les descrites abans.

En una experiència de teatre *environnemental* per a una escenificació lúdica i de participació de *l'Ubú, rei*, de Jarry, vaig transformar un espai —platea d'un teatre— en una fira. En realitat, cada un dels personatges de l'obra de Jarry eren, de bon principi, els animadors de les barraques. Els espectadors, en entrar a l'espai teatral, se'n sentien simplement visitants, atès que la noció de ficció no anava més enllà de l'evident falsedat de fira i firaires. Quan els actors que ocupaven llurs respectives parades començaven a relacionar-se entre ells a partir dels diàlegs d'*Ubú, rei*, l'espectador podia optar per seguir la ficció o per mantenir la seva llibertat de «visitant» en el cas que la conversa amb els espectadors més pròxims pogués ser més inte-

31. *Ibidem*.

ressant que la ficció representada, encara que, intermitentment, algun incident de l'acció o de la pròpia relació espacial els pogués reintegrar, eventualment, al seu paper d'espectador.

La prepotència de l'espacialitat física per damunt de la *denotació* o de la *connotació* d'allò que s'hi representava, fou la característica més destacada d'aquell *environment*. L'escena de la fugida de la Reina de Polònia amb el seu fill per un passadís secret es representava amb els actors lliscant per un joc de cables penjats que travessaven l'espai per damunt dels caps dels espectadors-visitants. La relació de l'espectador amb la ficció representada fluctuava amb la relació del visitant amb els actors eventualment funàmbuls. La inseguretat «real» que produïa aquell incident espacial que deturava l'espectador-visitant i l'obligava a aixecar el cap, predominava per sobre la subtil transposició metafòrica que convertia el passadís secret de la fugida en pont aeri.

Aquesta relació de focalitat i punt de vista variables corre, per tant, el perill d'amagar els significats previstos d'allò representat dintre del fort predomini de la relació de l'espectador amb l'espacialitat real. Aquesta força espacial pot ser contrastada per un ús molt potent dels llenguatges de l'actor o externs de l'actor.

Potser un dels espectacles més representatius en aquest sentit sigui l'àmpliament difós en la passada dècada *Orlando furioso*, escenificació de Luca Ronconi, on la *mobilitat* del punt de vista de l'espectador, en absoluta llibertat, s'unia a la mobilitat dels llocs de l'acció que podien aparèixer per qualsevol angle de l'*espai* i eren quasi sempre *itinerants*. Valeria Ottolenghi ens defineix aquesta mena de relació espacial suggerint que «la contemporaneïtat d'accions diverses i la mobilitat de l'espectador produeixen un sentit en si mateixes: el món és representat amb la seva pròpia dialèctica; cadascú veu només allò que hi troba».<sup>32</sup>

### 3. *ESPAI ESCÈNIC, ESPAIS IMAGINARIS*

L'*espai escènic* és el lloc o llocs concrets que ocupa la representació i el defineixen les seves dimensions, la seva forma, les

32. Cesare MOLINARI i Valeria OTTOLENGHI, *Leggere il teatro*, Vallecchi, 1979.

seves possibilitats tècniques, d'accés, etcètera, i sobretot, la presència o absència d'escenografia.

L'espai escènic és, més que el receptacle que conté tot el conjunt de signes de la representació, el principi mateix de l'organització d'aquests signes. L'espai escènic conté tota la realitat material que crearà la ficció representada, no només el *lloc representat*, és a dir, no únicament els *elements escenogràfics* sinó també el *moviment* dels actors i dels *objectes*, la *llum* i, com veurem, també, indirectament, la *paraula* i el *so*.

L'espai escènic, diu Ubersfeld, «és un conjunt, en el sentit matemàtic del mot, que integra tots els esdeveniments de la representació».<sup>33</sup> A l'espai escènic conflueixen elements de permanència constant per la percepció de l'espectador i elements en constant transformació. Els signes que fan el lloc representat i els signes que fan el personatge representat tenen, com veurem en capítols posteriors, ambdues característiques.

L'organització de l'espai escènic i la seva consegüent producció de sentit compta, a més de totes les característiques bàsiques de l'espacialitat examinades més amunt, amb les dimensions concretes en les quals s'inscriu. La gradació d'un espai escènic que pot ser objecte en la seva transformació, els extrems de la qual serien l'espai escènic buit i l'espai escènic *exhaustivament transformat*, ha d'inscriure's en unes dimensions determinades, reduïdes o de gran magnitud. D'aquesta dialèctica espacial depèn la concentració o dilatació dels signes.

Si l'espai escènic és percebut per l'espectador per la seva materialitat més allò que s'hi representi, no és menys determinant en la interpretació global de la representació la percepció dramàtica que l'espectador fa de l'espai escènic, a partir de l'ús que en fan els personatges i de les evocacions d'altres espais que pugui dur la ficció. L'esment —referència o evocació, directament o metafòric— d'*espais absents* contigus o allunyats prolonga imaginàriament l'espacialitat real. L'ús del personatge d'aquesta espacialitat real és també una constant font de referències que l'espectador copsa i emmagatzema en una mena de memòria espacial que organitza una sèrie d'*espais dramàtics* que en el curs de la ficció aniran afegint-se al discurs de l'espacialitat real.

33. Anne UBERSFELD, *op. cit.*, p. 56.

#### 4. MEMÒRIA ESPACIAL. ESPAI DRAMÀTIC

L'espectador tendeix a conservar una *memòria espacial* del pas dels personatges. L'espectador adjudica al personatge una intensa relació amb l'ús que fa de l'espai. L'*espai de joc* que cada actor té, en el curs de la ficció, va creant hàbits en la percepció de l'espectador que són en si mateixos informacions situacionals. La percepció de l'espectador adjudica un espai en l'espai a cada rol. Fins al punt que l'espectador pot arribar a pressentir un canvi situacional en detectar un canvi de l'*espai dramàtic* que havia adjudicat a un personatge determinat.

Aquest principi, aparentment subtil, que denominem *espacialitat dramàtica*, el lector se'l podrà explicar amb més claredat en comprovar amb quina mena de gradació pot produir-se. L'*espacialitat* dramàtica sol anar molt lligada al grau de transformació de l'*espai escènic*. L'espai escènic buit i l'espai escènic exhaustivament transformat són els extrems de les seves possibilitats significatives. A menys informació ficcional de l'espai escènic, més importància adquirirà la càrrega informativa de l'espai dramàtic. Ben al contrari, en un espai escènic transformat amb una imitació minuciosa de la realitat, l'espai dramàtic minvarà la seva influència, atès que l'espectador associarà la seva memòria espacial sobretot als objectes que ocupen exhaustivament l'espai.

A *Mary d'Ous*, d'Els Joglars, l'espai escènic és un escenari a la italiana acotat per una càmera negra on s'alça l'estructura d'un cub d'uns cinc metres de costat. Aquesta lleu transformació de l'espai escènic tindrà interpretacions metafòriques que el faran interior, exterior, domèstic o públic i simbòliques que el faran opressiu, etcètera. Però per damunt de tot això l'acció la fan les evolucions en aquest espai d'uns actors i unes actrius vestits amb una significació determinada. L'ús de l'espai és quasi total i el moviment escènic es produeix en tots els sentits, fins i tot el vertical. L'acció és el mateix intercanvi dels rols dels actors.<sup>34</sup> En realitat, la localització espacial de les relacions de poder que l'acció va dibuixant és la principal feina de l'espectador. La seva pròpia experiència de la representació li proporcionarà la clau de l'espacialitat dramàtica d'un rol en comptes de la d'un actor. Aquesta localització dels espais dramàtics que

34. Vegeu «Estudis Escènics», núm. 22 (*Mary d'Ous, un punt d'inflexió*, per J. Melendres).

ocupa el «poder», per exemple, per damunt dels personatges, sempre canviants, que l'incorporen, esdevé per a l'espectador la mare per on es precipita el riu d'informacions que la *paròdia* de *Mary d'Ous* superposa.

A l'escenificació de José Luis Gómez de *El pupilo quiere ser tutor*, de Peter Handke, una única situació dramàtica sense paraules mostra dos rols antagonics un dels quals vol adquirir els trets definitoris de l'altre. Un dels aspectes que faciliten a l'espectador la comprensió d'aquesta situació pertany a l'espaciat dramàtica que constantment recorda la situació plantejada: un personatge intenta trepitjar, penetrar, l'espai dramàtic de l'altre.

A *Descripció d'un paisatge*, de Benet i Jornet, escenificada per Joan Ollé, la ficció es desenvolupa en un espai escènic transformat amb una gran complexitat semàntica. L'estil d'aquesta escenificació feia que la relació ficcional entre personatges i objectes fos precària, quasi inexistent i que la forma expressiva de transmissió de sentiments a través de la paraula fos, per la seva banda, força críptica.<sup>35</sup> En aquest cas poc comú d'espai exhaustivament transformat però de difícil traducció per la seva ambigüitat estilística, l'espectador es veu obligat a extreure bona part de la informació situacional, o sigui, de les tensions entre els rols assumits pels personatges, de l'evolució de la seva espacialitat dramàtica.

Molts dramaturgs i escenificadors tenen constantment en compte aquest element imaginari en llur treball: la memòria de l'espectador que hom pot manipular prèviament, en planificar determinats jocs d'absències i presències que puguin crear un efecte, diguem-ne de rastre, de gran rendiment dramàtic.

## 5. ESPAI ÈPIC

L'espacialitat dramàtica va, com hem vist, intensament lligada a la creació d'una ficció i a la transposició que l'univers de l'espectador en fa a la seva imaginació. Una representació teatral pot pretendre arribar a l'espectador a partir d'un ús més expositiu que dramàtic de tot allò que configura l'espai escènic.

Si la idea expositiva del teatre èpic contraposada a la repro-

35. Vegeu «Pipirijaina», núm. 42 (*Exilio y humo*, per Joan Abellan).



ductiva del teatre dramàtic fa que l'acció no es recolzi sobre la progressió constant d'una corba dramàtica, que la interpretació de l'actor no cerqui la identificació de l'espectador amb el personatge representat i que l'espectador distanciat de la faula la pugui judicar objectivament, l'espacialitat ha de ser concebuda en el mateix sentit. Pavis, en interpretar Brecht, ens ajuda a entendre-ho:

«L'espai escènic no ha de “transfigurar-se” pel lloc de l'acció; ben al contrari, ha de proclamar la seva materialitat, el seu caràcter ostentador i demostratiu (el *podium*).»<sup>36</sup>

## 6. ESPAI I MOVIMENT

Durant la representació es produeixen a l'espai escènic diferents modalitats de *moviments* que poden tenir un valor purament sintàctic aliè a l'acció representada o bé ser un element essencial en la interpretació de la ficció. Totes dues vessants es donen, com veurem, tant en el *moviment* dels actors —considerem moviment de l'actor els seus desplaçaments d'un punt a un altre de l'espai i no el moviment propi de la seva gestualitat i la seva mímica en un punt fix— com en el moviment objectual.

La representació pot donar lloc a tot un moviment espacial deslligat de la ficció, causa de l'adequació de l'espai al *lloc representat*. Aquest moviment —*mutacions* totals o parcials de l'espai escènic— pot efectuar-se a la vista del públic. Aquestes mutacions poden utilitzar la tracció humana, la maquinària més o menys tecnificada que pot arribar a disposar d'escenaris giratoris, elevadors i telers molt sofisticats. No oblidem, però, que els canvis de lloc de l'acció, el teatre pot fer-los també a partir dels mateixos espectadors desplaçant-se a diferents espais escènics.

Les possibilitats que un escenari pot oferir per al canvi mecànic del seu aspecte poden ser utilitzades en infinitat de sentits. Vegem alguns exemples: la mobilitat constant de l'espai escènic dissenyat per F. Puigserver per a l'escenificació de V. García de Yerma, de García Lorca, conferia a l'acció un constant subratllat dramàtic. La lona que ubicava la ficció era, allora, una mena de

36. Patrice PAVIS, *op. cit.*, p. 132.

víscera que podia expressar uns «sentiments». A *La 'hija del capitán*, de Valle Inclán, escenificada pels germans Flores, el moviment de l'escenari giratori facilitava, per una banda, el canvi d'escena sense interrupció en un tomb de cent vuitanta graus de l'espai escenogràfic: les mutacions transformaven totalment la disposició escènica —objectes i actors— i propiciaven un curiós efecte d'eventual simultaneïtat d'allò ja esdevingut i d'allò imprevisible de la situació següent. A *Simfònic King Crimson*, de I. Pericot, el moviment mecànic dels objectes que apareixien a l'escena era, per ell mateix, la finalitat espectacular, l'acció. És a dir, que els aspectes mecànics poden també entrar en la representació convertits en elements significatius lligats intensament a la ficció, sia per augmentar la il·lusió, sia per trencar-la.

Examinem, ara, el moviment escènic dels actors i el dels objectes moguts per ells. Aquest moviment pot perseguir una total lògica en el context de la ficció representada i el denominarem *dramàtic*, o bé es pot produir sense cap intenció il·lusòria, i el denominarem *èpic*.

En el moviment dramàtic pot produir-se un infinit ventall de convencions. Des de les mínimes de la imitació mimètica de la realitat fins als jocs escènics més experimentals. El conjunt de desplaçaments d'un *vodevil* o d'un *drama naturalista* serà igualment *dramàtic* malgrat que el *vodevil* organitzi el moviment escènic pensant que el conflicte tingui sempre els seus punts crítics de cara a l'espectador mentre que el drama l'estructurarà, probablement comptant amb una *quarta paret*. La convencionalitat del moviment dramàtic es fa ben palesa en les representacions d'òpera, on, sovint, la lògica dels desplaçaments va més en funció d'adreçar el cant a l'espectador que en funció de la ficció enunciada per altres aspectes, desplaçaments inclosos, de l'escenificació.

Quant al moviment èpic, rarament es produeixen en l'actualitat escenificacions amb la seva preponderància absoluta tot i que algunes dramaturgies contemporànies —bona part del *teatre document*— propiciïn aquesta modalitat. La barreja entre les dues modalitats sí que és, en canvi, molt freqüentada pel teatre actual.

Durant els anys seixanta s'imposà una modalitat de representació en la qual els actors havien de sovintejar el traspàs de la situació dramàtica en la qual incorporaven un personatge de ficció més o menys tipificat, a la informació documental adreçada directament al públic on l'actor no representava cap personatge

i viceversa. Es considerava que en aquest sortir i entrar de la ficció, estaven els principis del *teatre èpic* brechtia i la *inusitació* escènica que perseguia el nouvingut *Verfremdungseffekt*.<sup>37</sup> L'actor ha d'esborrar amb un determinat desplaçament el rastre del seu personatge de ficció per passar, per exemple, a narrar la situació històrica general de l'escena particular que acaba de representar.

Els anys seixanta conegueren també un estil imposat pel Living Theatre, de Nova York, a Europa, en el qual uns actors sense cap caracterització i l'escenari nu eren tots els elements de la representació. El moviment escènic del Living Theatre estava sempre en la frontera que feia possible que una coral èpica passés a ser en un instant *confrontació dramàtica*.

Un dels espectacles dels darrers temps més a prop d'una coreografia èpica quasi integral seria l'escenificació de Joan Ollé de *Plany en la mort d'Enric Ribera*, de Rudolf Sirera. La transformació de l'espai no suggeria cap lloc concret i els diferents episodis, quasi sempre solucionats en enfrontaments estàtics dels personatges, podien situar-se en qualsevol lloc de l'espai. En realitat, gairebé tots els desplaçaments d'aquelles representacions corresponien al canvi de lloc dels actors previ a la nova configuració de la següent situació. *Preguntes i respostes sobre la mort de Francesc Layret*, de Xavier Romeu i Maria Aurèlia Capmany, escenificada per Josep Anton Codina, mostra típica del teatre document de l'època, feia recitar als actors els fets històrics que envoltaren la mort de l'esmentat personatge i en determinats moments uns desplaçaments escènics suggerien l'escena que pretenia mostrar una plausible escena de la Història en recompondre la nova posició dels actors una noció ben simple de la jerarquia social corresponent.

La popular obra teatral de Peter Weiss, *Persecució i assassinat de Jean-Paul Marat*, representada pels asilats de l'Hospici de Charenton sota la direcció del Marquès de Sade, és, per exemple, un compendi de formes i convencions dramàtiques, sobre el paper. Una paròdia del *collage* o, segons es miri, un *collage* de paròdies. L'obra, cantada, recitada i parlada en estils diferents, proposa també la barreja dels dos nivells de moviment escènic que examinem com a trets formals erigits en elements adreçats a la interpretació de l'espectador. L'escenificació de Pere Planel·la d'aquesta obra, hom diria que en difuminar el *collage* de

37. Efecte de distanciació o d'inusitació.

paròdies en un moviment de predomini dramàtic que semblava perseguir la versemblança escènica de la complexa dramaturgia de Weiss, perdia part del poder de provocació que la proposta extremadament èpica de l'autor semblava contenir.

Els aspectes dramàtics i èpics del moviment escènic van, com haurà intuït el lector, intensament lligats a l'espacialitat examinada en el capítol anterior. El moviment dramàtic en un espai escènic més o menys transformat produirà, lògicament, espais dramàtics, mentre que el moviment èpic es distingirà del dramàtic per la pretensió de no desplaçar o d'esborrar l'espai dramàtic.

## 7. MOVIMENT I PROXÈMICA

Una part força important, quant al contingut denotatiu del moviment escènic dels personatges, rau en el sentit que el comportament social adjudica als acostaments i allunyaments entre les persones. Els estudis de Hall<sup>38</sup> que examinen la manera com l'home s'organitza i es relaciona en el seu espai ens serviran de referència. La proxèmica analitza les relacions socials a partir de les distàncies que es creen entre les persones. La transposició al teatre d'alguns dels principis d'aquest àmbit de la psicologia i de la sociologia i, en qualsevol cas, de la realitat social, tindria dues vessants: a) la relació real de les persones que intervenen en el fet teatral, les peculiars distàncies que aquest ritual social propicia i llurs conseqüències aplicables estèticament —el *happening*— i b) la proxèmica de la ficció, és a dir, el caràcter significatiu dels desplaçaments dels personatges i de les diferents combinacions de distàncies entre ells.

Segons els estudis de Hall, la distància *íntima* entre les persones és la del contacte físic directe: la de l'abraçada o la de la lluita i oscil·la entre els zero i els quaranta-cinc centímetres. La distància *personal* la situa entre els quaranta-cinc i els cent vint centímetres, distància que possibilita el contacte de les extremitats: la distància del mastegòt o de la carícia i molt especialment de la comunicació verbal. Dels cent vint als tres-cents seixanta centímetres és la distància *social*, la de la relació mundana que permet, fins i tot, ser-hi sense intervenir-hi. I més enllà dels tres-cents seixanta, la distància *pública*.

38. E. T. HALL, *La dimensión oculta*, Est. Adm. Local, 1966.

A més de les distàncies hi ha, lògicament, els angles visuals entre els personatges, posicions frontals, d'esquena, etcètera, com a elements de l'ús social de l'espai a tenir en compte en aquest camp.

El teatre no pot, evidentment, ignorar aquests aspectes que la *percepció* de l'espectador sempre tindrà presents atesa la seva gran incidència de la *proxèmica* en la seva experiència personal. Ara bé, en quina mesura tria el teatre l'organització del moviment dels seus personatges relacionant-la amb aquests principis? La resposta estarà molt lligada, probablement, al tipus de versemblança que pretengui una escenificació, segons la basi en la imitació de la realitat o en la recerca d'una versemblança escènica no mimètica. Altrament, l'espai escènic que ha de contenir la imatge de la imatge del món o el món autònom que la representació generi, té les seves mides, unes dimensions que han de ser transformades a partir d'unes premisses estilístiques. El teatre pot negar, manipular i contradir les lleis de la proxèmica. En qualsevol cas, en la recepció de l'espectador, l'experiència proxèmica social sempre hi serà present.

Una escena de l'escenificació de Fabià Puigserver d'*Apogeu i caiguda de la ciutat de Mahagonny*, de Bertolt Brecht i Kurt Weill, l'amorós comiat de dos amants, es representa situant cada personatge en un angle oposat del ring que serveix d'espai escènic, enfilats, a més, en una cadira. Un efecte com aquest capgira la lògica social de la distància en desubicar irònicament el lloc i la distància de l'acció, que tant podia ser entre el vaixell i el moll, en el locutori d'una presó o entre les andanes del metro.

De tota l'experiència proxèmica, el teatre ha arribat a convencionalitzar, és cert, alguns trets i, fins i tot, a estereotipar-los. Els desplaçaments dels actors proporcionen uns indicis que tenen un sentit precís en la seva interacció. Les distàncies, els jocs de mirades i els angles visuals dels personatges poden, per exemple, donar la clau d'unes relacions que contradiguin les expressades en el text parlat.<sup>39</sup> Enfrontar-se, tombar-se d'esquena, anar o mirar en la mateixa direcció o fer-ho en direccions oposades, etcètera, poden esdevenir moviments estereotipats com en el cas de tota una tradició de *comèdia* o *drama de tresillo*, de convenció naturalista, en la qual, generalment, els desplaçaments escènics corresponen a un ús arbitrari de l'espai que es pretén

39. H. SARLES, *After Metaphysics. Toward and Grammar of Interactions and Discourse*, Lisse The Peter de Ridder Press, 1977.

representar, si es comparés amb l'ús real de l'espai imitat. Uns moviments estereotipats que poden arribar a produir-se deslliats del sentit del diàleg que acompanyen.

La convencionalització teatral de les convencions socials recollides per la proxèmica són elements altament parodiabls. A l'espectacle d'Els Joglars *Mary d'Ous*, l'ús connotatiu de les distàncies i els desplaçaments és un dels elements més rellevants de la *paròdia*. Les relacions domèstic-sentimentals, per exemple, connoten el seu apogeu o el seu desgast a partir d'una simple combinació de desplaçaments i distàncies entre els actors.

*Moviment* i *proxèmica* poden adquirir en una representació tota la seva capacitat de denotació o aparèixer com a subactivitat escènica, quant a la significació, si el moviment es produeix fortament sotmès al diàleg, per exemple. El seu ús mimètic o el trencament arbitrari també són factors decisius per a l'estil d'una representació, atesa la seva capacitat de configurar convencions intensament lligades a l'espacialitat real i dramàtica que han de mediatitzar la recepció de l'escenificació.



1. P. O. Enquist. *La nit de les tribades*.  
Dir. F. Puigserver, esc. P. Duran i N. Pawlówsky.  
Teatre Municipal de Girona (1978).  
Foto Ros Ribas.

**El ritual teatral es pot produir en un lloc qualsevol. De la representació, fet real de dues cares —ficció i realitat—, cada espectador en fa la seva interpretació.**

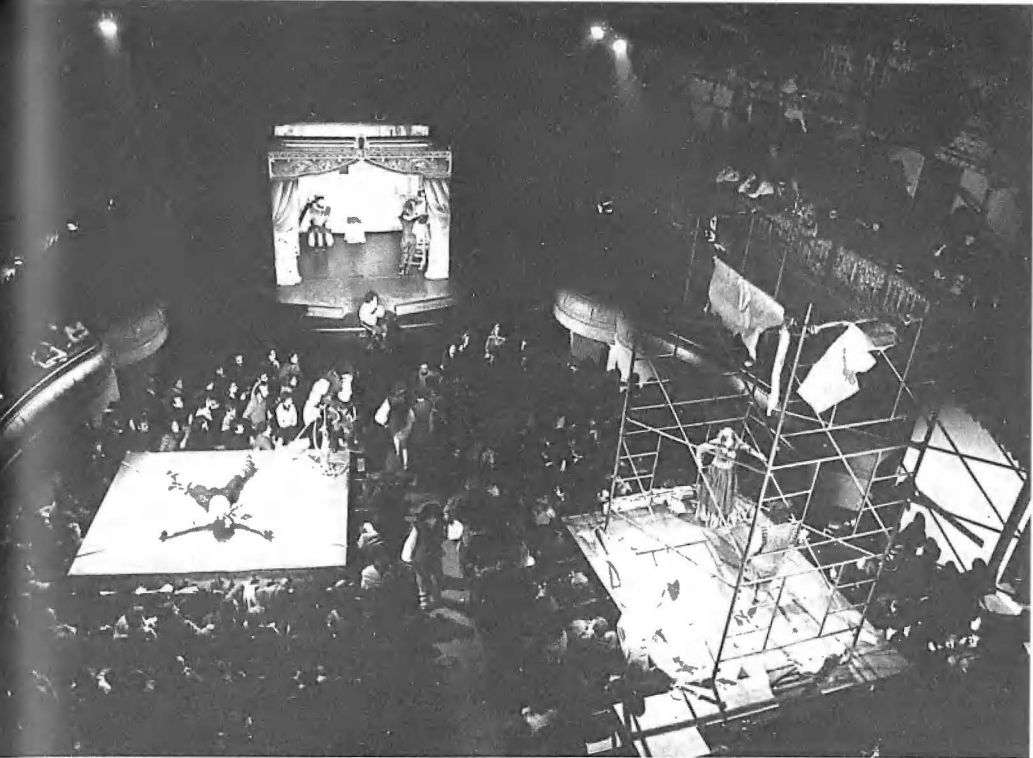


2. Els Comediants. Animació al carrer. Festes de la Mercè, de Barcelona (1981). Foto Colita.

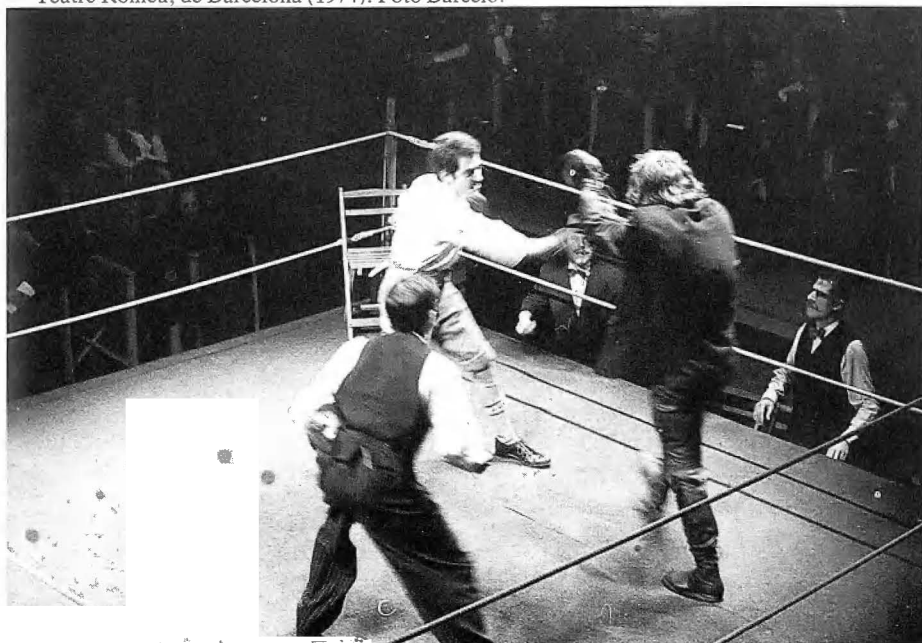


3. I. Pericot, S. Mateu. *Rebel Delirium*. Dir. i esc. I. Pericot. Un túnel del metro de Barcelona (1978).  
La representació pot tenir lloc en un espai especialment construït o adequat per a l'activitat teatral, en un espai eventual o en un d'expressament utilitzat per les seves característiques concretes.





4. Els Joglars. *Alias Serrallonga*. Dir. A. Boadella, esc. F. Puigserver. Teatre Romea, de Barcelona (1974). Foto Barceló.



5. B. Brecht, K. Weill, *Apogeu i decadència de la ciutat de Mahagonny*. Dir. i esc. F. Puigserver. Teatre lliure (1977). Foto Ros Ribas.  
**La focalitat de la representació i el punt de vista de l'espectador es relacionen en múltiples organitzacions espacials.**



6. P. Weiss. *Marat-Sade*. Dir. P. Planella, esc. I. Prunés i M. Amenós.  
Teatre Romea, de Barcelona (1982). Foto Ros Ribas.



7. G. Büchner. *Leonci i Lena*. Dir. Ll. Pasqual, esc. F. Puigserver.  
Teatre Lliure (1977). Foto Ros Ribas.

L'espai escènic pot oferir un sol punt de vista òptim o mostrar el conjunt de l'acció en igualtat de condicions visuals per a tots els espectadors.



8. A. Jarry. *Ubú, rei*. Dir. J. Abellan, esc. J. Massagué.  
Teatre de l'Institut, de Barcelona (1973). Foto Barceló.

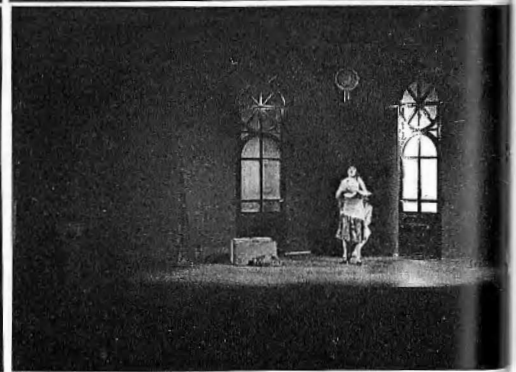
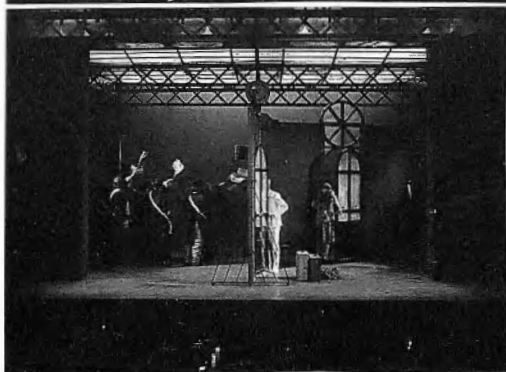
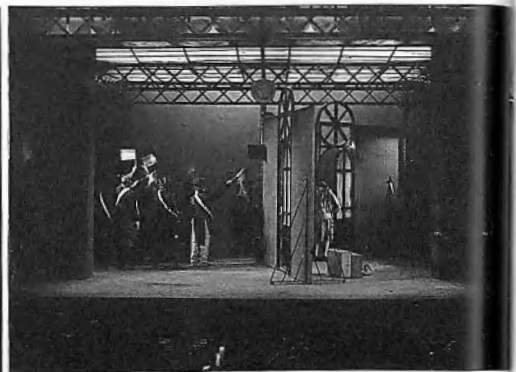


9. Els Comediants. *Sarau de gala del rei Tòtil I*. Teatre Lliure (1982).  
Foto Ros Ribas.

**L'entornament: tot l'espai és de la representació, tot l'espai és del públic.**

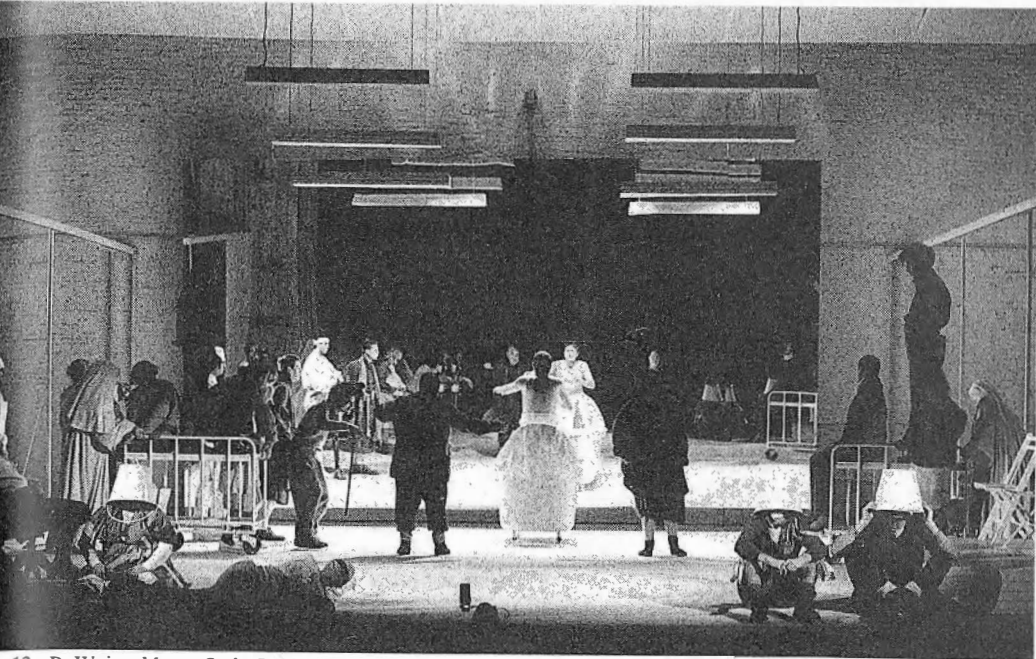


10. P. Weiss. *Marat-Sade*. Dir. P. Planella, esc. I. Prunés i M. Amenós.  
Teatre Romea, de Barcelona (1982). Foto E. Serrahima.

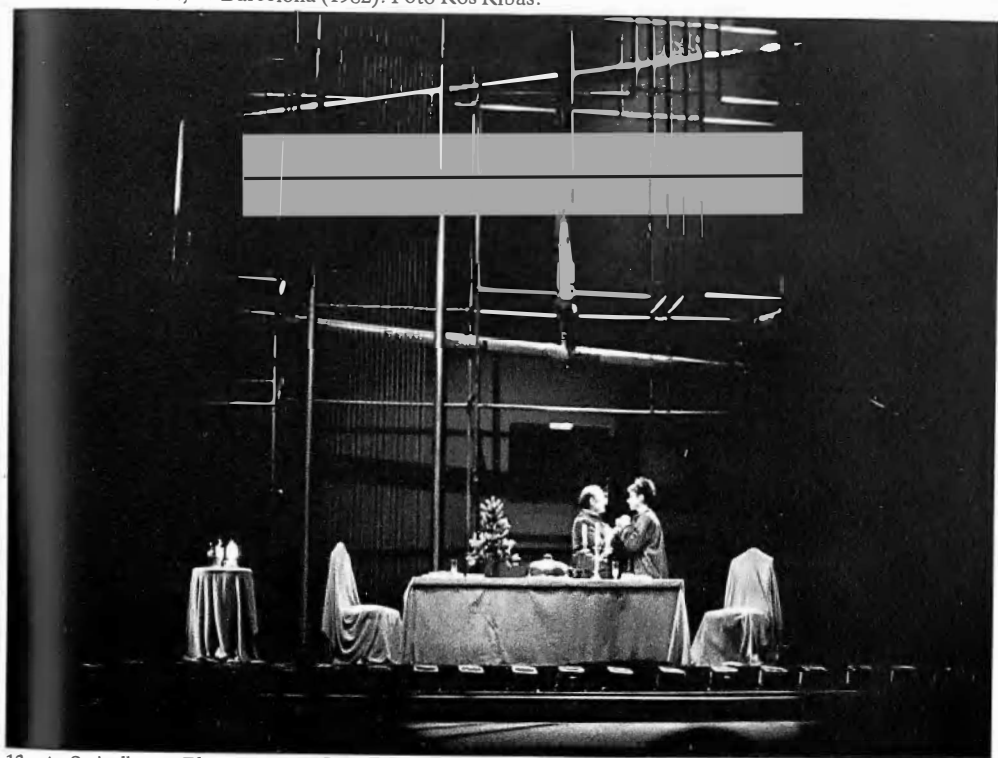


11. R. del Valle-Inclán. *La hija del capitán*. Dir. E. Flores, esc. A. Flores.  
G.A.T., de l'Hospitalet de Llobregat (1982).

L'espai escènic és l'organització mateixa dels elements de la representació: el moviment, humà o mecànic, n'és un.

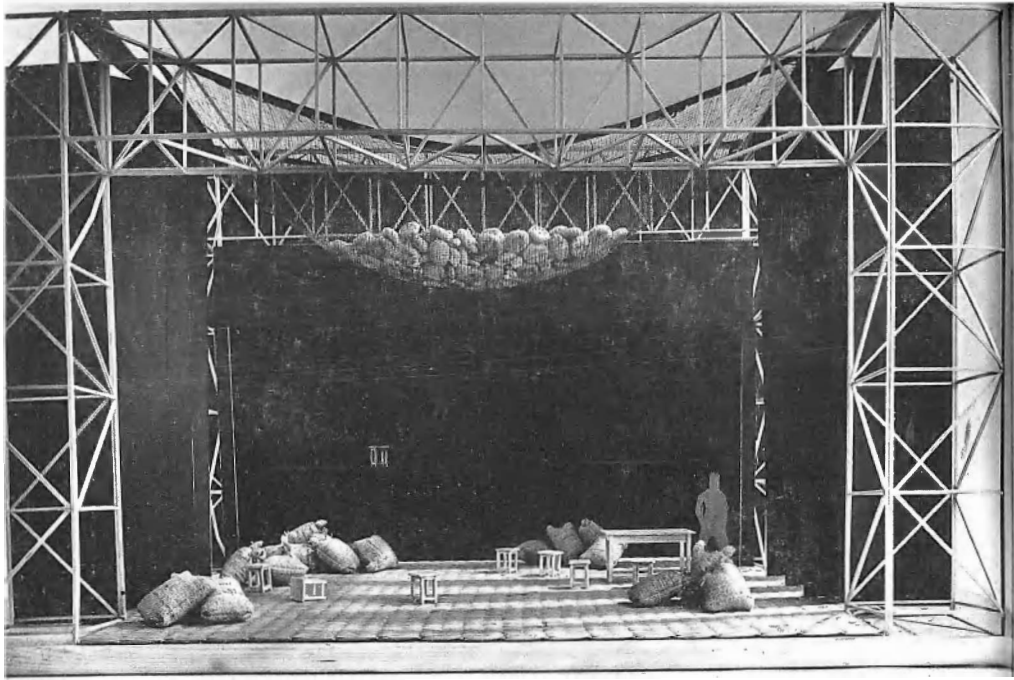


12. P. Weiss. *Marat-Sade*. Dir. P. Planella, esc. I. Prunés i M. Amenós.  
Teatre Romea, de Barcelona (1982). Foto Ros Ribas.

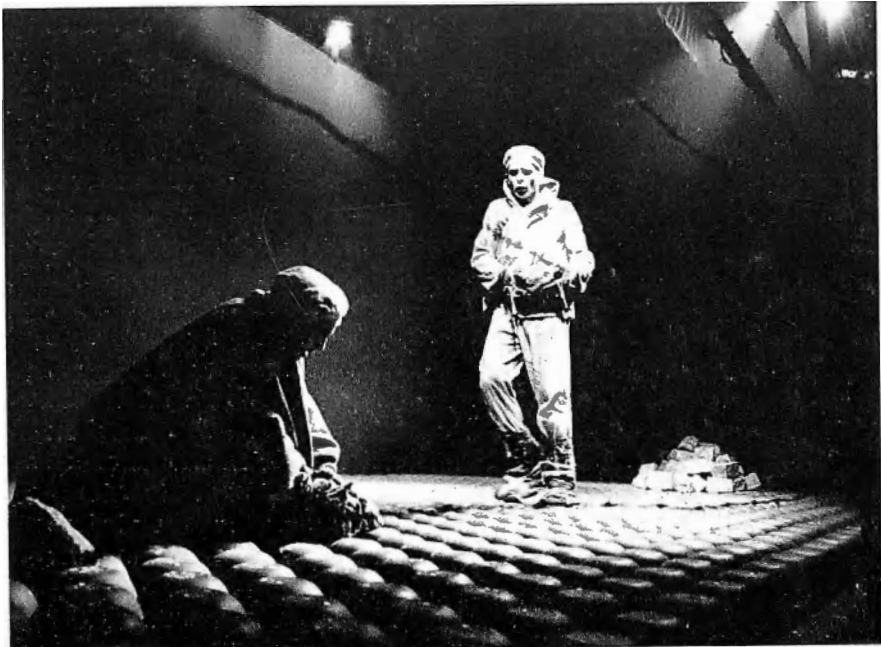


13. A. Strindberg. *El guant negre*. Dir. H. Bonnin, esc. R. Ivars.  
Teatre Romea, de Barcelona (1981). Foto Ros Ivars.  
**L'escenografia, concreta o abstracta, pot representar el lloc d'acció amb elements metafòrics i/o metonímics.**





14. A. Guimerà. *Terra baixa*. Dir. J. Montanyès, esc. F. Puigserver.  
Teatre de l'Institut, de Barcelona (1974).



15. M. Sherman. *Bent*. Dir. i esc. I. Pericot.  
Teatre del Centre Catòlic, de l'Hospitalet de Llobregat (1982). Foto Pere Monés.

**L'objecte escenogràfic pot representar allò que és, adquirir un valor simbòlic i aportar tota la càrrega connotativa de la seva materialitat.**

## IV. El lloc representat

*L'escenografia no és sols «un fet estètic», visual. És un «mitjà» entre els més excitants i més condicionants que els actors, i amb els actors, el director, tenen o haurien de tenir a disposició. És una contínua correspondència entre escena, objecte i espai i actor, paraula, gest, moviment. (Giorgio Strehler, de Per un teatro umano.)*

### 1. L'ESCENOGRAFIA

Hem examinat la complexitat espacial que pot tenir una representació i l'espai escènic com a suport de la ficció representada. Vegem, ara, com l'espai escènic es transforma en el lloc de l'acció representada.

L'escenografia és tot el contingut visual de l'espai escènic destinat a crear el medi on es desenvolupa l'acció dels personatges. En una definició tradicional hom distingiria entre *decorat*, *utillatge* i *il·luminació*. La pràctica actual tendeix a considerar escenogràfic tot allò que forma part de la remodelació de què pot ser objecte un espai teatral. Art, tècnica, artesania, disseny s'hi barregen. I la gran varietat de disposicions espacials amb què pot comptar una escenificació —des de les lleis del teatre a la italiana a les de l'entornament, que hem estudiat en el capítol anterior— fa que la creació escenogràfica tingui un marc enormement elàstic que pot oscil·lar entre erigir-se en el suport principal d'un espectacle o no passar de ser un complement mínim de l'escenificació.

En una representació teatral, la capacitat de significació de l'escenografia es distingeix de la de l'actor en produir-se amb una diferència essencial: per a l'espectador, l'actor emet els seus missatges en una constant renovació de la seva espacialitat i en un progrés constant de la seva temporalitat, mentre que l'element escenogràfic ho farà restant, espacialment i temporal, en parcel·les més o menys àmplies de la representació, sense descartar la possibilitat d'escenografia en constant mutació, com un joc de miralls mòbils, per exemple.

En la gradació d'aquest «romandre» de l'objecte escenogràfic hi podríem trobar les modalitats escenogràfiques que van des del mínim grau de producció de sentit —espai escènic buit— al

«decorat» permanent que situa el lloc de l'acció o l'*escenografia* amb capacitat de creació d'acció per si mateixa.

Examinem aquest grau mínim en la producció de sentit de l'espai escènic en el cas d'«absència» d'elements destinats a crear un entorn fictici per als personatges. L'espai escènic buit difícilment comportarà, tanmateix, un buit total de significat. S. Jansen assenyala la impossibilitat de l'absència total de decorat i argumenta que «un mur d'obscuritat o el simple terra ja són una presència».<sup>40</sup> Efectivament, l'absència d'*escenografia* farà que en el context de la representació, la pròpia aparença de l'espai on es desenvolupi es converteixi per a l'espectador en signes permanents.

L'exemple de l'escenari buit ens pot servir: la paret nua del fons, les inscripcions de «no fumeu» o de «silenci», escales i portes d'emergència seran per a l'espectador noció constant que allò que s'esdevé té lloc en un teatre. La resta d'elements que hi intervinguin —veu i gest de l'actor, vestit, llum, etc.— s'encarregaran de difuminar o de fer ben present el significat d'aquest entorn permanent.

Quan Dario Fo representa el seu *Mistero buffo* en un espai escènic buit, l'espai on té lloc la seva actuació manté la seva neutralitat sense que la representació li afegixi cap connotació: tota l'atenció de l'espectador està pendent de construir l'acció a través de la potenciació que l'actor fa dels espais imaginaris que, amb el *gest* i la *paraula*, el genial actor suggereix. La persistència d'una espacialitat tan peculiar com la del Teatre Grec, de Barcelona, restava, diguem-ne muda, i no s'immiscia en la ficció representada per Dario Fo sense cap més artifici que els propis de la teatralitat dels llenguatges de l'actor.

Un altre exemple: les representacions d'*Antígona* pel Living Theatre en el marc d'un teatre d'estructura a la italiana tan convencional com el Romea, de Barcelona, feien servir l'espai dels espectadors amb tots els seus guarniments habituals i l'escenari completament nu. Aquí, tanmateix, la constant presència del contrast dels elements de la sala sí que afegia a la representació, malgrat l'absència d'*escenografia*, una connotació referida als aspectes essencialment burgesos del ritual social del teatre.

En un mateix sentit, l'absència d'*escenografia* en un espai escènic adequat en una base espacial eventual o cercada implica-ria processos paral·lels en la permanència de les característiques

40. S. JANSEN, *op. cit.*



«naturals» de l'entorn de la representació. Citem aquí A. Lalande per recordar que «el signe teatral és obligatòriament *artificial*: la seva relació amb la cosa significada reposa sobre una decisió voluntària»<sup>41</sup> i acordem amb P. Bogatyrev que «el signe natural portat damunt l'escena, triat pel director o l'escenògraf, és, per aquest fet, artificialitzat».<sup>42</sup>

L'espai escènic resultant d'una espontània rotllana en un carer al voltant d'un mim té un tros de paviments que adquireix més o menys relleu segons els termes de la representació del mim. Probablement, l'espectador estableix una relació, una interpretació elemental diferent davant d'una actuació idèntica, segons la vegi damunt d'un paviment ordinari o en un paviment amb unes característiques plàstiques destacades.

## 2. L'OBJECTE ESCENOGRÀFIC

«Al contrari del de l'*actor*, constantment mutable, l'univers objectual d'una representació està compost de *volums* fixos que marquen i defineixen el *lloc representat*. Aquests volums poden romandre *immòbils*, fixant i definint el lloc de referència, o poden ser també *mòbils* —movibles, no animats— i realitzar canvis en la configuració espacial.»<sup>43</sup>

Afegim a aquesta interessant consideració de J. M. Bardavio que els elements posats en joc per l'escenògraf en la seva realització escenogràfica són *volum, forma, color i material*. Aquestes quatre premisses fan l'element visual —i eventualment auditiu, tàctil, olfactiv, etcètera— que percebrà l'espectador durant la representació en intensa interrelació amb la resta d'elements. *Volum, forma, color, material* és el paradigma de paradigmes de què disposa l'espectador per a interpretar la *materialitat* i l'*aparença de les coses* —i dels cossos també— en la representació.

Si considerem escenogràfic tot el contingut visual de l'espai escènic llevat del de l'*actor*, haurem de deixar en una frontera ambigua determinada tipologia d'objectes —indumentària i accessoris— oscil·lants, segons l'ús que se'n faci, entre l'objecte escenogràfic i l'element relatiu a la caracterització del personatge.

41. A. LALANDE, *Vocabulaire technique et critique de la philosophie*.

42. P. BOGATYREV, *Les signes au théâtre*, «Poétique», núm. 8, 1971.

43. J. M. BARDAVIO, *La versatilidad del signo*, A. Corazón, 1975.

Entendrem, doncs, per escenografia l'objecte o el conjunt d'objectes destinats a la remodelació de l'espai escènic —i en casos determinats de tot l'espai teatral— en funció de la ficció representada. Aquest suport escenogràfic el defineixen la tipologia dels objectes escenogràfics establerta segons llur forma, material i grau d'identificació per part de l'espectador entre allò que és o allò que imita i allò que representa en l'acció representada.

Els objectes constitutius d'una escenografia poden presentar trets ben distintius per als ulls de l'espectador i la seva comprensió de l'entorn que representen. L'espectador distingirà, en un primer contacte, l'objecte naturalista, essencialment real; l'objecte *realista*, identificat per alguna o algunes característiques o funcions de l'objecte imitat; l'objecte simbòlic, que estableix una contra-realitat que funciona de forma autònoma; i l'objecte abstracte, quan no és reconegut pel seu ús social i pren un valor estètic o poètic.<sup>44</sup>

L'objecte escenogràfic pot ser, en definitiva, un teló pintat i una cadira, una cadira sola o un terra il·luminat. La seva permanència en l'acció representada pot ser, com hem assenyalat més amunt, infinitament variable i versàtil.

### 3. ESCENOGRAFIA CONCRETA, ESCENOGRAFIA ABSTRACTA

Mimètic o no, l'*objecte escenogràfic* es pot transformar, per un seguit de convencions, en signe de les coses més variades en ser percebut per l'espectador tant per la seva funció primària com per la seva connotació. L'escenografia intervé en l'acció dramàtica en dos sentits: d'una banda, determinant la forma de l'espai escènic i constituint l'element en el qual tots els altres entren en relació dialèctica directa. D'una altra banda, l'escenografia proveeix d'informacions, no sols de l'ambient on té lloc l'acció representada, sinó també —i consegüentment— sobre els antecedents i sobre la situació.<sup>45</sup>

Quan en una escenografia, l'element o elements que la constitueixen tenen automàticament el significat que l'acció els atri-

44. Patrice PAVIS, *op. cit.*, p. 275.

45. Cesare MOLINARI i Valeria OTTOLENGHI, *op. cit.*, p. 64.

buirà, la definirem com a *concreta*, és a dir, quan una cadira a més de ser reconeguda com a tal per l'espectador, és també tractada com a tal cadira per l'actor. Quan l'escenografia espera ser interpretada per l'espectador en funció de la totalitat d'informacions situacionals, la definirem com *abstracta*.

Però aquesta distinció inicial entre escenografia *abstracta* i escenografia *concreta* no és realment una dicotomia sinó un eix que es pot transitar de diferents maneres.

És evident que l'escenografia manifesta sovint, com afirma Molinari, «la intenció estilística preponderant d'un espectacle». Si examinem aquest eix *concreció-abstractió* que va des de la pura *imitació* de la realitat representada a la més oberta de les *conceptualitzacions* tindrem una gradació amb trets estilística-ment força determinants.

Hi ha també una drecera que escurça el camí entre l'objecte concret i l'objecte abstracte: l'*estilització*, que en el terreny escenogràfic juga alhora amb la *materialitat* significant i la connotació de l'abstractió i del símbol. Per a P. Pavis, l'estilització és un procediment que consisteix a representar la realitat sota una forma simplificada, reduïda a allò essencial de les seves característiques sense excessius detalls o també simbolitzada en funció d'una interpretació personal». (...) «L'estilització, com l'abstractió, designa un cert nombre de trets estructurals generals per a representar el seu objecte. L'artista posa en evidència un vocabulari, un sistema d'esquemes que l'ajuden a copsar la realitat profunda d'allò que ell imagina.»<sup>46</sup>

El valor de l'estilització d'una escenografia com el de la resta d'elements de la representació també sensibles a aquest procediment, dependrà de la seva claredat o de la seva foscor. Pensem que el camí de l'estilització comença en el moment que una escenificació ha renunciat a reproduir mimèticament una realitat, sia parcialment o total.

Fins i tot, les representacions d'estil intencionadament *naturalista* es recolzen en certes convencions i sovint sobre una simplificació objectual de l'univers representat.

L'estilització escenogràfica pot jugar al seu gust amb les bases de la percepció visual —*volum, forma, color, material*. Imaginem una escenografia feta d'objectes inicialment realistes —parets, mobiliari, tasses, llibres, etcètera— on tot apareix pintat del mateix to d'un mateix color. Els actors poden fer servir els

46. Patrice PAVIS, *op. cit.*, p. 388.

objectes de forma naturalista, però l'efecte global serà completament irreal.

Sense intenció d'establir cap valoració qualitativa entre l'escenografia concreta i l'escenografia abstracta, és interessant d'examinar ambdues concepcions des del punt de vista de la seva real capacitat informacional per a l'espectador. La gradació entre l'absència d'escenografia i l'espai escènic exhaustivament transformat pot tendir a materialitzar-se amb objectes concrets, abstractes o estilitzats i fins i tot combinar-los. Convindrem que la disponibilitat de sentit de l'objecte o objectes escenogràfics serà més gran per a l'espectador quan menys determinat sigui el seu significat denotat, és a dir, que l'escenografia que tendeix a «representar» exhaustivament no va més enllà d'allò que denoten o connoten els seus propis significats.

La simple estructura metàl·lica d'un cub pensada per Iago Pericot per a *Mary d'Ous* d'Els Joglars pot extreure de l'acció de l'esmentat espectacle significats ben diversos, mentre que l'ambientació del mateix escenògraf de les primeres escenes de la versió catalana de *Bent*, de Martin Sherman, feta d'objectes que representen allò que són o imiten, la informació que l'escenografia transmet a l'espectador pot considerar-se estrictament descriptiva d'uns llocs i, eventualment, dels gustos o dels hàbits dels personatges als quals pertany. Les darreres escenes d'aquest mateix espectacle barregen escenogràficament objectes concrets (les pedres que traginen els protagonistes), *abstractes* (el pla inclinat pavimentat de semisferes de material plàstic) i *estilitzats* (la filferrada que acota l'espai escènic i a través de la qual l'espectador veurà l'acció que es representa). La combinació, en aquest cas, a més de suggerir a l'espectador la situació, d'emprisonat a l'aire lliure (la il·luminació del ciclorama del fons així ho indica), d'altra banda prou coneguda pels esdeveniments que la ficció ha anat acumulant, fa que tots els elements —concrets, abstractes, estilitzats— s'alliberin de tota submissió argumental per arribar a l'espectador amb tota la potència de connotació que volum, forma, color i material contenen.

#### 4. L'OBJECTE METAFÒRIC

Un ambient es pot representar al teatre per: *a)* a partir dels objectes realment constitutius d'aquell ambient; *b)* amb aquests

mateixos objectes, als quals, a més, s'atribuiran diferents significats; c) amb objectes conceptuals sense funció precisa.

Vegem, ara, com l'escenificació pot proposar a l'espectador la representació escenogràfica global. Hem assenyalat que l'acció pot atribuir a l'objecte escenogràfic concret un altre significat. Exemple: un llit és un vaixell. Aquesta transposició de significat és, fent servir la terminologia de la retòrica, una *metàfora*.

En el terreny de l'objecte realista (naturalista o estilitzat), l'objecte escenogràfic pot ser utilitzat *metafòricament* per connotar idees i valors. Quan l'objecte és capaç de ser portador d'una idea o d'un valor universal<sup>47</sup> el denominarem *simbòlic*. Exemple: l'escenografia de Fabià Puigserver per a l'escenificació de Josep Montanyès de *Terra baixa*, de Guimerà, en una adaptació que carregava força els matisos socials, era un conjunt d'objectes concrets que per l'ostentació que feien de la seva materialitat —vímet, fusta, espart, etcètera— feien un conjunt estilitzat que simbolitzava una forma de vida rural. Aquest ambient era presidit durant tota l'acció per la imatge permanent d'una xarxa penjada del teler de l'escenari que contenia un bon munt de pans reals, símbol clar per a l'espectador d'aquestes latituds del «pa de cada dia», motor principal de la lluita que la revisió del drama guimeranià pretenia mostrar al públic.

Un objecte concret d'una *escenografia* o la seva totalitat pot esdevenir abstracte per l'ús que l'acció en faci. A molts dels espectacles de La Cuadra, de Sevilla, les eines i les màquines —recordem la formigonera que presidia l'escenificació de *Las herramientas*— depassaven sovint les seves connotacions relatives a l'aclaparament de la classe obrera que l'erigien en *símbol*, per fer-ne un ús purament estètic de les seves possibilitats sonores, de moviment, etcètera.

Una escenografia purament abstracta esdevé *metafòrica* en el moment que pot arribar a suggerir a l'espectador, parcialment o totalment, formes diguem-ne reals. Exemple: una agrupació de figures geomètriques, cilindres o prismes de verticalitat preponderant, pot donar, fàcilment, amb l'ajut de la llum i no necessàriament amb informacions dels personatges, la imatge d'una arbrada o d'una columnata.

47. E. CASSIRER, *Filosofia delle forme simboliche*, La Nuova Italia, 1964.

## 5. LA METONÍMIA ESCENOGRÀFICA

Molt sovint, l'espectador ha d'interpretar l'ambient on es desenvolupa l'acció a partir d'una escenografia que podem considerar *metonímica*, és a dir, feta per un o més objectes que representin només una *part* del *tot* que es vol suggerir a l'espectador. Exemple: una finestra gòtica ens diu que ens trobem davant o a l'interior d'una catedral. Efectivament, la definició de la figura retòrica denominada *metonímia* i els matisos que li afegeix la *sinècdoque*, es pot aplicar perfectament a aquest tipus d'escenografia: substitució d'una noció per una altra que estigui amb la primera en relació de causa-efecte, matèria-objecte, continent-contingut, etcètera.

Honzl ens fa recordar que també «una part pot, en teatre, representar diferents tots» i ens ho exemplifica assenyalant que una columna veneciana i una escala són suficients per situar la major part de les escenes d'*El marxant de Venècia*.<sup>48</sup> En efecte, aquests elements metonímics poden ser interpretats indistintament com interiors o exteriors, segons la informació donada per altres elements de l'escenificació, com la llum i el so ambiental.

Podria dir-se que l'extrem de la *metonímia* en la representació del lloc de la ficció es dona en una absència efectiva d'objectes escenogràfics, quan aquesta informació s'obté a partir de la indumentària dels objectes utilitzats pels personatges directament relacionats amb la seva activitat, procedència, època, etc.

## 6. DIALECTICA ESTILISTICA DE LA METÀFORA I LA METONÍMIA ESCENOGRÀFIQUES

*Metàfora* i *metonímia* s'oposen en l'àmbit escenogràfic per la relació eminentment *analògica* de la primera i la *immediata* de la segona. En aquest sentit, Jakobson assenyala que «el discurs *metonímic* és propi de la narració realista mentre que el *metafòric* ho és de l'estil poètic».<sup>49</sup> Aquest principi aplicat a la concepció escenogràfica d'una escenificació ens pot situar en un bon punt de partida per a consideracions estilístiques sobre l'escenografia.

48. Jindrich HONZL, *La mobilité du signe théâtral*, «Travail Théâtral», 1971.

49. R. JAKOBSON, *Saggi di linguistica generale*, Feltrinelli, 1970.

Molinari precisa que la representació escenogràfica és unívoca: «... difícilment trobarem res que sigui representable d'una sola manera ni res que no pugui oferir diversos significats.»<sup>50</sup> De bon principi, apliquem la possibilitat metonímica a l'escenografia concreta i la metafòrica a l'abstracta, però si, com hem vist abans, el teatre pot transformar en abstracte l'objecte concret, l'element metonímic també pot ser, naturalment, objecte metafòric.

El teatre actual situa l'espectador quasi sempre davant d'una combinació de tipologies diferents. Un exemple clàssic és «la representació metafòrica de l'estructura o l'atmosfera de l'ambient, precisada per la presència d'un element metonímic fort».<sup>51</sup> Recordem el conjunt d'objectes que estructuraven l'escenografia de Ramon Ivars per *El guant negre*, d'August Strindberg, escenificada per Hermann Bonnin. Un element permanent abstracte que connotava el laberíntic tancament on es movien els personatges era successivament compensat per objectes concrets —mobles i utilitatge— que precisaven metonímicament els diferents llocs —cambra, jardí, estudi, etcètera— on es situen els successius episodis.

Una escenografia pot ser exhaustiva des d'un punt de vista descriptiu però intensament deformada o, pel contrari, simple al·lusió metonímica exquisidament reproductora de l'objecte real en el seu volum, forma, color, material: un sol objecte real pot representar tot un ambient, una època, etcètera.

L'elasticitat en l'ús escenogràfic de tots aquests principis és total. Ni els estils etiquetats històricament han de sotmetre's a unes normatives estrictes. Comprovem-ho amb l'exemple del *realisme*, l'*expressionisme*, el *simbolisme* i el *surrealisme*. Totes quatre tendències tenen, escenogràficament parlant, tal elasticitat en llurs fronteres estilístiques que podem instituir-ne un paradigma molt genèric dels elements que fan cada un d'aquests estils escenogràfics sense concretitzar cap estructura precisa en l'organització dels signes. Vegem-los: a) L'escenografia realista es mou en les coordenades de la concreció de l'objecte entre la representació exhaustiva i la metonímica, admetent un grau d'estilització mínim; b) l'expressionisme el poden fer la concreció i l'estilització de l'objecte en una òptica descriptiva exhaustiva o metonímica, però duts sempre cap a la interpretació metafòrica

50. Cesare MOLINARI i Valeria OTTOLENGHI, *op. cit.*, p. 65.

51. *Ibidem*, p. 70.

d'un concepte abstracte; c) el simbolisme és la representació poètica, és a dir, simbòlica, abstracta o estilitzada de la realitat representada; d) el surrealisme, d'inspiració *dada*, el fan l'ús d'objectes concrets descontextualitzats de qualsevol element argumental o escènic que li pugui adjudicar un sentit més o menys precís.

No hi ha cap norma que limiti la confluència de tots aquests paradigmes en una mateixa escenificació. La intencionalitat és, com he anat repetint, la base de l'*estil* i la convenció el pacte entre escenificació i espectador que facilita l'adequació dels mecanismes de recepció de l'espectador a cada modalitat de representació. L'espectador està sempre capacitat per a interpretar correctament la més gran de les complexitats escèniques, sempre que aquesta complexitat dugui en el seu si el missatge del perquè estilístic.

L'escenificació de Joan Ollé en *Descripció d'un paisatge*, de Benet i Jornet, comptava amb un disseny escenogràfic ben complex de Iago Pericot: una ciutat era suggerida per un conjunt metonímic de porxos, façanes i al·lusions plàstiques al trànsit urbà, tot estilitzat i sobre un fons de ciclorama neutre. L'espectacle estava organitzat en un espai escènic a la italiana. Durant la representació, en successives mutacions —a la vista dels personatges i del públic— el conjunt anava canviant d'aparença, mantenint sempre la presència del que hem descrit inicialment: els forats dels porxos quedaven coberts totalment o parcialment en diverses combinacions per representar diferents llocs tancats del transcurs de l'acció. Tenim, doncs, un plantejament escenogràfic d'objectes concrets estilitzats i metonímic, paradigma propi del realisme, que en ser aquí utilitzat metafòricament —la ciutat imaginària connotarà una Barcelona vista per qui torna d'un llarg exili—, fluctua cap al de l'expressionisme. Durant la representació l'aparença de l'espai escènic va experimentant canvis eventuals per aparicions d'elements passatgers: el ciclorama del fons és travessat per un avió —concret, estilitzat— que ilustra l'esdeveniment de l'arribada d'uns personatges a un imaginari —absent— aeroport. En un altre moment, una evocació del passat dels personatges és reforçada metafòricament per l'aparició en el ciclorama d'una reproducció del quadre de Ramon Casas que representa una càrrega de la Guàrdia Civil. En un altre moment, enmig de l'espai acotat pel conjunt metonímic descendeix una representació estilitzada d'una estàtua clàssica i més endavant la façana neoclàssica del conjunt permanent baixa una repre-



sentació de tisores obertes que ornem l'entrada, ambdós elements concrets duts per l'estilització cap al símbol, que en el cas de les tisores apareix tan descontextualitzat del conjunt d'informacions donades per la resta d'elements no escenogràfics de la representació, que s'apropa al surrealisme.

Aquest conjunt és transitat també per objectes que representen allò que són —mobles, canelobres— però que en realitat llur aparença no acaba mai de ser negada ni confirmada per l'acció dels personatges. En aquests segments de l'acció, la potència metonímica de l'objecte concret —taula i canelobre, part que suggereix un tot: menjador luxós— s'anteposa al conjunt escenogràfic permanent que esdevé abstracte i metafòric, és a dir, entornament ambiental-expressionista —un lloc tancat d'una ciutat— que no cal precisar.

Tornem a veure com la permanència d'un conjunt abstracte-metafòric traspasa la principal producció de sentit a l'element metonímic fort. Però en els casos tan complexos com el que acabo de descriure, pot produir-se fàcilment una reacció negativa amb la resta dels elements de la representació materialitzada en una improductiva divergència entre l'espacialitat escenogràfica i l'espacialitat imaginària.

Si en un conjunt escenogràfic com el descrit, l'acció dels personatges —allò que fan i allò que diuen— és també portadora d'una forta càrrega metafòrica i tant l'argument que encadena els esdeveniments com el sentit de les paraules dites pels personatges duen constantment l'espectador cap a espais *evocats* sovint també metafòrics, com és el cas de *Descripció d'un paisatge*, la preponderància de l'espacialitat imaginària sobre l'escènica és més que probable, inutilitzant considerablement la potència informacional de l'escenografia.

A *Descripció d'un paisatge* es donava, a més, la circumstància d'un estatisme considerable en el moviment escènic i una utilització del gest i de les entonacions dels actors força monòtones. La forta determinació del personatge més com a representant d'un rol en una estructura de forces en conflicte que com a *tipus* representatiu donava gran relleu a l'espai dramàtic, que, com hem definit en capítols anteriors, són els llocs de l'espai escènic on la memòria de l'espectador situa l'actuació de les forces en conflicte encarnades per uns personatges.

En un context escènic on es produeixen tals divergències entre la intencionalitat o l'estil dels diferents elements, el perill que l'espectador no pugui processar en la seva interpretació la

globalitat de la representació, és obvi. La divergència com la redundància distreu l'espectador. «L'escenografia —afirma Giorgio Strehler— no és sols un “fet estètic” visual sinó una contínua correspondència entre escena, objecte i espai, i actor, paraula, gest i moviment.»<sup>52</sup>

## 7. MATERIALITAT DE L'OBJECTE ESCENOGRÀFIC

En moments històrics d'evolució de la representació teatral la concepció escenogràfica ha estat determinant. La diferència entre una representació en una escenografia pintada o en una escenografia construïda amb volums ha condicionat tota la tècnica d'actuació i ha generat tot un nou sistema de convencions. Tant, probablement, com la incorporació de la llum elèctrica i totes les seves possibilitats tècniques, moment que assenyalava, sens dubte, el naixement de la concepció actual de la representació teatral.

Deixem, doncs, de banda l'examen de l'ús històric de la perspectiva i dels telonets pintats i considerem, si de cas, el seu possible ús en l'escenografia actual. En general, l'ús que es fa avui dia dels telons pintats en les tradicionals organitzacions que coneixem i que responen a un teatre caduc, sol ser simple indicació convencional del lloc de l'acció. Salons amb parets i sostre o exteriors amb un fons i trencaments sobreposats en perspectiva, per crear un efecte il·lusori a base de paper o roba clavats sobre bastidors de fusta, són recursos escenogràfics als quals, de fet, l'alliberament estilístic del teatre ha adjudicat una nova potència significativa: la cultural.

Exemples com l'escenografia pintada, clarament paròdica, de Fabià Puigserver per *Don Juan Tenorio* o la reconstrucció d'una escenografia de Salvador Alarma per representar el jardí on Hermann Bonnin feia transcórrer la seva escenificació de *La gavina*, de Txèkhov, poden acostar el lector a aquesta nova valoració de les velles tècniques.

Un element escenogràfic pintat pot també imitar un element real inclòs en una escenografia que vulgui transformar «realment» l'espai en lloc de suggerir pictòricament un espai. En realitat, en la nostra òptica, una escenografia pintada també és

52. Giorgio STREHLER, *Per un teatro umano*, Feltrinelli, 1974.

feta d'uns volums determinats que també transformen l'espai escènic.

L'objecte, real o fals, té escenogràficament el valor de la seva aparença. Després, si la cadira real o imitada es transforma en la metàfora d'una roca o en la metonímia d'un saló, és una altra qüestió que ja hem examinat.

En el capítol anterior hem vist la versatilitat de l'objecte escenogràfic en la producció de sentit del conjunt d'elements de la representació. L'objecte, però, pot també mantenir en la representació la materialitat de la seva aparença sense que adquireixi cap sentit dramàtic o relatiu a la ficció. Una escenografia pot ser un conjunt de tarimes i escales, de plataformes a diferents nivells o de volums diversos que tinguin per objecte, amb ajut de la llum, delimitar únicament zones escèniques i emfasitzar el joc de l'actor, mantenint sempre la seva abstracció, condicionant l'espai sense intervenir en l'espacialitat de la representació de la qual tindrien l'exclusiva els espais imaginaris. Per la comprensió d'aquesta noció hi ha el precedent de la idea constructivista de Meierhold d'un espai escènic transformat per màquines i plataformes que no aspiraven més que a la presència de la seva materialitat com si es tractés del relatiu grau zero de significació de l'espai escènic buit.

La versatilitat de l'objecte escenogràfic és evident. Per a P. Pavis, «en el teatre, materialitat i identitat —significant i referent— poden arribar a ser inútils per causa del significat que li ha atribuït l'acció; però pot també, elevat a l'estatut de plàstica mòbil, produir una miríade d'associacions mentals en l'espectador, gràcies a la seva possible dimensió poètica i lúdica». (...) «Una escenografia pot haver triat per a la seva materialització un o més materials de base predominants en funció d'una atmosfera i aconseguir-ne que, sense estar treballats en relació a significats determinats o a una realitat imitada, la primera matèria en si, sigui l'objecte escenogràfic d'on extreure el sentit del lloc o l'ambient que ubica l'acció.»<sup>53</sup>

Un altre aspecte de la materialitat de l'objecte escenogràfic és la seva capacitat d'immiscir-se directament en l'acció i fins i tot produint-ne i d'erigir-se, permanentment o eventual, en protagonista dels llenguatges convergents en la representació. L'aparença de l'objecte en funció de la seva conservació, per exemple, pot esdevenir en la representació símptoma d'un estat de coses.

53. Patrice PAVIS, *op. cit.*, p. 277.

A *Mare Coratge i els seus fills*, de Bertolt Brecht, per exemple, l'estat del carro-cantina pot establir, en el mateix moment de la seva aparició, una informació immediata per a l'espectador sobre l'estat dels negocis de la Coratge i de la situació històrica que mou l'acció dramàtica: si el carro apareix restaurat, l'espectador entendreà que a la Coratge li rendeix el negoci i, per tant, si el negoci va bé és que té una bona clientela amb un bon poder adquisitiu, és a dir, que la guerra és a prop i en el seu apogeu. La degradació visible dels materials del carro seran símptoma de manca de font d'ingressos, o sigui, que la guerra va a mal borràs.

## 8. RÈPRESENTACIÓ ESCENOGRÀFICA

A través de la configuració escenogràfica d'una representació es pot facilitar la comprensió de l'ordre dels fets d'una ficció. Haurem, primer de tot, de recordar les diverses possibilitats focals de l'espai escènic en relació al punt de vista de l'espectador i adaptar l'esquema que exposarem a continuació a totes les possibilitats espacials.

L'escenografia pot representar un lloc únic en el transcurs de tota la ficció o bé un nombre de llocs determinats i successius, més o menys allunyats o interdependents en la ficció. La multiplicitat d'ambients es pot representar escenogràficament de maneres diverses: *a)* Escenografies *successives*: L'escenografia representa determinat ambient (quadre) durant una parcel·la de la ficció. La següent parcel·la mostrarà un nou ambient. El canvi pot efectuar-se també de diferents maneres: a la vista de l'espectador, durant un fosc (emparentat amb la fosa cinematogràfica si els mitjans tècnics permeten una certa velocitat de canvi) o amagant el canvi darrera el teló, cortina o enginy escenogràfic o lumino-tècnic escaient. El famós muntatge del Teatre Taganka de Moscou de l'obra de John Reed *Els deu dies que commogueren el món* feia servir una cortina de raigs de llum sortint del prosceni. *b)* Escenografia *múltiple*, en la qual els diferents llocs de l'acció són constantment presents. *c)* L'estructura escenogràfica és sempre la mateixa i va ubicant els diferents llocs de l'acció a través de la versatilitat significativa dels objectes *polivalents*.

També la *mobilitat* pot ser la norma de la representació escenogràfica dels llocs de la ficció. En el capítol «Espai i movi-

ment» ja hem examinat les diverses modalitats del moviment escenogràfic en l'espai escènic. Contemplem, ara, la presència d'aquest moviment com a part fonamental de la representació escenogràfica.

Tenim per una banda la noció d'escenografia *polivalent*, en què la constant readaptació de la configuració d'uns objectes, sempre els mateixos, va ubicant llocs successius representats sense necessitat d'interrupció de cap mena i l'escenografia adquireix una important càrrega lúdica autònoma de la ficció que ubica.

El moviment escenogràfic pot representar el moviment real que transforma un lloc —un terratrèmol, per exemple— o incloure's en l'acció constituent, a més de la representació d'un lloc, un afegit simbòlic notable. Seria el cas de l'escenografia creada per Fabià Puigserver per a l'escenificació de Víctor García de Yerma, de García Lorca. Una gran lona mòbil gràcies a un sofisticat joc de corrioles, en mutació quasi constant, podia representar alhora un lloc, per una posició permanent determinada i estar lligada per moviments metafòrics als sentiments dels personatges o al fons emotiu de cada situació.

## 9. LA IL·LUMINACIÓ

*Ilumineu l'escenari, il·luminadors! Com podem, dramaturgs i actors, representar la nostra imatge del món a les fosques. La penombra crepuscular convida a dormir i nosaltres necessitem espectadors desperts, a l'aguait.*

Bertolt BRECHT

Entre la llum del dia i els sofisticats equipaments per a la il·luminació artificial que disposa el teatre actual als països desenvolupats econòmicament i cultural, el paper de la llum al teatre és ben ampli i flexible. Hem d'evidenciar, d'antuvi, que el teatre occidental actual ha abandonat força la llum natural per a les seves representacions, condicionats, probablement, per la necessitat de la repetició que no permet de triar, per exemple, un dia de boira per a una representació de teatre elisabetià o fer servir un crepuscle real per a la representació d'una *tragèdia*

grega. La tècnica supleix, ara, aquests efectes fortuïts si una escenificació els requereix.

Podem distingir, de bon principi, la llum —natural o artificial— pròpia de l'espai teatral que considerarem «no il·luminació» i la *il·luminació* pròpia de la representació. La divisió radical que acostuma a separar, mitjançant la llum, la representació i els espectadors, quasi sempre a les fosques, és imprescindible en el cinema però no en el teatre. Aquesta particularitat, relativament recent en la història del teatre, torna a ser objecte de definició estètica de la manifestació teatral i comencen a proliferar escenificacions que cerquen determinats trencaments de convencions en jugar amb eventuals parcel·les de la representació que il·luminin l'espai dels espectadors.

El *teatre de carrer*, per exemple, no es planteja la il·luminació com a fet estètic. No parlo, evidentment, de les representacions que adapten un espai urbà per a representacions nocturnes «il·luminades». L'*entornament*, en canvi, on tot l'espai és alhora de la representació i del públic, pot arribar a jugar amb una il·luminació que involucri fins i tot l'espectador.

La llum de la representació pot ser d'ordre *semàntic*, és a dir, portadora d'un llenguatge propi i d'ordre *sintàctic* amb una missió complementària pels altres elements de la representació. La il·luminació pot, per tant, representar integralment o contribuir a la definició dels objectes o del personatge. I pot, naturalment, accomplir simultàniament ambdues funcions.

La il·luminació *funcional* de l'espai escènic podríem considerar-la com un grau zero *semàntic*. L'escenificació que pretengui representar mimèticament la realitat procurarà obtenir amb la il·luminació un joc de claredat i d'ombres pròpies de la realitat representada, essent aquí la *il·luminació* un element definitori de l'ambient representat. ¿Pot ser un interior mimèticament representat amb una llum idèntica a la utilitzada en la realitat? Dependrà estrictament de moltes característiques físiques de l'espai escènic. La representació d'un interior il·luminat amb espelmes, torxes, làmpares o quinqués pot il·luminar «realment» i/o comptar amb una il·luminació suplementària que imiti el seu efecte i permeti alhora una millor visibilitat per part de l'*espectador*, que gràcies a la convenció no patirà l'artifici en la seva interpretació del lloc representat.

¿Com pot intervenir la llum en l'acció representada essent portadora de significats per si mateixa? La llum es produeix en diferents colors i intensitats. La llum elèctrica pot ser difusa o

adreçada en un punt, fixa o en moviment i pot projectar tota mena d'imatges fixes i en moviment. El color i la intensitat de la llum poden posseir un valor *metafòric* o *simbòlic* capaços de suggerir una atmosfera o de configurar un ambient. La *illuminació* pot, per tant, arribar a determinar el lloc representat sense cap objecte escenogràfic present, sia determinant lumínicament les zones d'acció, sia suggerint un lloc concret com, per exemple, la definició ambiental d'una església o d'una presó aconseguida simplement per la presència del raig de llum que hi penetra per una finestra imaginària.

La llum aporta també un possible factor estimulant per a l'espectador. Una inesperada llum intensa fa tancar els ulls instintivament. La qualitat calenta o freda del color o la seva intensitat produeix efectes psicològics i pot alterar el comportament, qüestions que, indubtablement, han d'influir en els mecanismes de recepció de l'espectador.

El valor semàntic de la llum pot ser objecte de les més subtils gradacions. Una il·luminació aparentment mimètica pot comptar amb un afegitó cromàtic que connoti una situació psicològica o pot presentar un accent en la projecció d'ombres tan irreal que arribi a conduir l'espectador a relacionar l'ambient lumínic amb un hipotètic estat d'ànim del personatge o pot també amb un simple augment o disminució de la intensitat d'una il·luminació mimètica donar idea a l'espectador d'una evolució de la tensió del conflicte en una situació precisa.

Examinem, ara, l'ús estrictament sintàctic de la il·luminació. Els foscos que puguin indicar els finals dels temps en què estigui organitzada la ficció ja poden considerar-se com un ús gramatical de la il·luminació. Hi ha, en aquest sentit, una tradicional utilització de la llum que pot marcar el ritme d'una representació, aïllant *escenes* i *actes* coordinadament amb telons i canvis escenogràfics. Però hi ha també tota una no menys tradicional utilització de la il·luminació sintàctica inspirada en procediments propis de la narració cinematogràfica: la fosa encadenada i fins i tot el pas del pla general al primer pla, a base de l'ús de les possibilitats de *concentració* i *mobilitat* de la il·luminació teatral. El fosc brusc o la fosa reostàtica poden donar un sentit rítmic significatiu al pas d'una escena a una altra. L'èmfasi lumínic sobre un personatge o un objecte o en una part concreta de l'objecte o del personatge poden subratllar o aïllar una presència.

Aquestes dues demarcacions —la *semàntica* i la *sintàctica*—

de la il·luminació tenen punts de confluència evidents perfectament assumits per l'espectador: el sobtat canvi de situació que pot provocar un canvi de color, d'intensitat o de composició representa sovint un canvi de lloc o el curs del temps o més metafòricament el pas d'un temps «real» de la ficció a un temps imaginari o oníric, passat o futur. La llum pot connotar isolament si el reflector cau directament sobre el personatge delimitant el seu espai de joc. Un isolament que no serà del mateix ordre si la llum que projecta el reflector és vermella (calenta) o violeta (freda) i que encara pot precisar més el seu caràcter si la projecció és intensa o esmorteïda.

Examinem com a exemple de l'amplitud de possibilitats de la il·luminació tres espectacles catalans dels darrers temps: *Terra baixa*, de Guimerà, *Primera història d'Esther*, d'Espriu i *Plany en la mort d'Enric Ribera*, de Rudolf Sirera, escenificats, respectivament, per Montanyès i Segarra, Pasqual i Ollé. Al *Plany en la mort d'Enric Ribera*, la llum blanca (neutra) no té cap més funció que l'estrictament sintàctica d'il·luminar les successives zones de l'espai escènic on es presenta l'acció. A *Primera història d'Esther*, la il·luminació representa l'especial claror de la llum diürna a la vora de la nostra Mediterrània, transposició important a l'escenificació d'una part del discurs espriuà interpretat per Lluís Pasqual. La il·luminació situa també l'acció en una convenció temporal tot creant un efecte crepuscular entre dos blocs d'esdeveniments. El ciclorama que produeix aquest efecte serveix alhora per propiciar contrallums que ressalten les siluetes cercant la plasticitat d'alguns moments de la representació. En una escena s'utilitza també la llum adreçada a ressaltar una zona determinada de l'espai escènic i suggerir-hi molt lleument un altre lloc. A *Terra baixa*, la complexitat augmenta. Per una banda, la il·luminació il·lumina el conjunt escenogràfic matisant-lo amb efectes relatius a l'hora en què transcorre l'acció de les diferents escenes. Al mateix temps la il·luminació subratlla determinats passatges d'algunes escenes isolant els personatges de l'escenografia sota la llum d'un reflector zenital, per exemple. L'efecte s'utilitza per descarregar moments d'ascensió melodramàtica. En aquesta *Terra baixa* hom reconduïx a través de la il·luminació una càrrega melodramàtica poc convincent o versemblant per a l'espectador actual buscant amb la llum una idealització entre poètica i expressionista dels personatges protagonistes.

Hom pot extreure d'aquest examen la noció que una esceni-



ficació pot ser conduïda per la il·luminació en instaurar-hi diferents jerarquies entre llenguatges o en donar mobilitat a elements permanents, com la selecció de zones o objectes d'una escenografia fixa.

La il·luminació, en definitiva, ha procurat a la representació teatral més canvis estilístics efectius que les pròpies filosofies de molts moviments artístics. La il·luminació elèctrica va fer evolucionar l'ús de la *mímica* i del gest de l'actor i li va fer modificar el concepte del *maquillatge* i del *vestuari*. La seva influència en l'evolució de l'escenografia és també prou òbvia. Moltes etiquetes estilístiques vénen determinades per formes d'il·luminació i el lector pot examinar històricament la irrealitat simbolista a base dels jocs de llums i d'ombres sobre escenografies de formes *abstractes* intuïts per *Craig* o *Appia* i les atmosferes expressionistes que deformen la realitat a través de la llum.

Crec que val la pena d'esmentar, fins i tot, per concloure aquest capítol, les dèries relacionades amb la il·luminació dels grans innovadors del segle de les quals és tributari, en bona part, el teatre actual. Artaud ens parlava de fer entrar en joc «l'acció de la llum sobre l'esperit»:

«S'han de cercar efectes de vibracions lluminoses, noves formes, escampar la il·luminació en forma d'ones, o per capes, o com un espetec de fletxes enceses (...). Per reproduir qualitats particulars de tons, s'ha de reintroduir en la llum un element de tenuïtat, de densitat, d'opacitat, amb vista a produir la calor, el fred, la còlera, la por, etcètera.»<sup>54</sup>

Brecht, per la seva banda, preconitzà, en la seva implantació d'un teatre de l'era científica, el descobriment, l'evidenciació de les fonts d'on sorgeix la llum en l'espai de la *ficció*. Propugnà, a més, fer servir «la més crua de les il·luminacions contra els vells trucs il·lusionistes».<sup>55</sup>

## 10. ELS SOROLLS

La representació pot produir els *sorolls* propis del lloc on transcorre l'acció. El soroll comprèn tots els *efectes sonors* que

54. Antonin ARTAUD, *El teatre i el seu doble*, Anagrama, 1970.

55. Bertolt BRECHT, *op. cit.*

no pertanyin ni a la *paraula* ni a la *música*. Els sorolls poden ser produïts directament: la veu, el cos dels actors i els objectes escenogràfics poden produir sorolls. I poden, també, arribar a l'espectador mitjançant aparells d'amplificació, d'enregistrament i difusió.

El soroll pot, per tant, produir-se davant de l'espectador acompanyat o no per la visualització clara d'allò que el crea. Tanmateix, el soroll sempre és indicatiu de la causa que el produeix. El soroll de vidres trencats no pot ser res més que indicatiu de vidres trencats. En el teatre, però, la causa de la trencadissa pot ser deduïda o no del context de l'acció representada. «En un context descriptiu —afirma Nadia Barsottini— on els *sorolls* d'un espectacle representen els de l'ambient proposat, el *soroll* del qual hom no veu la causa, crea tensió: primerament, la de la seva identificació i tot seguit, la de la identificació de la causa que l'ha produït.»<sup>56</sup>

Com en el cas de la il·luminació, les tècniques electròniques permeten crear grans efectes il·lusoris. L'estereofonia pot crear un ambient sonor enregistrat, reproduït en la representació, capaç de crear una total il·lusió de realitat. Una estació o un carrer d'intens trànsit motoritzat poden reproduir-se sonorament.

En ocasions, els sorolls tenen un ús metonímic que poden suplir l'escenografia amb un detall ambiental sonor. El soroll d'un tren pot ser suficient per a situar una escena en un tren. Una de les escenes de l'escenificació de Iago Pericot de *Bent*, de Martin Sherman, té lloc en la plataforma descoberta del darrer vagó d'un tren en plena marxa. El *lloc representat* està suggerit per una representació metonímica visual de l'esmentat vagó. El soroll suggereix que el tren porta una considerable velocitat. En aquest cas, però, es produeix una insatisfacció en la recepció de l'espectador que sent el soroll i veu la causa que el produeix: ni els actors ni l'objecte escenogràfic creen el moviment suggerit per la descripció sonora.

Els *elements sonors* d'una representació poden jugar també un rol interessant en l'estructuració dels *espais imaginaris absents* i *evocats*. A l'escenificació de Josep M. Segarra de *La dama enamorada*, de Puig i Ferrer, se sentia esporàdicament el pas d'un tren darrera les parets representades per l'escenografia. Aquest element sonor situava el lloc de l'acció en les proximitats

56. Cesare MOLINARI i Valeria OTTOLENGHI, *op. cit.*, p. 137. (*La musica e i romori*, per Nadia Barsottini.)

de la via i podia arribar a intervenir en l'acció anunciant una possibilitat fefaent en el canvi de situació que persegueixen els personatges. El soroll pot, per tant, aportar a l'espectador, a més de la informació que dugui la seva producció i la causa que el produeixi, el significat de la reacció que els personatges puguin ostentar davant l'incident sonor.

Hem parlat, fins ara, dels sorolls produïts o reproduïts en la seva integralitat. Però el soroll pot ser també objecte d'estilització. A *Camí de nit*, de Lluís Pasqual, per exemple, l'acció de cardar els filats es convertia en un acompanyament rítmic de la cançó que cantaven els cardaires. Les eines esdevenien instruments musicals sense deixar de produir el soroll que els era propi. A *Alias Serrallonga*, d'Els Joglars, també es creaven atmosferes poètiques més enllà de la ficció representada en barrejar diferents sorolls dels *accessoris* que s'hi utilitzaven i que creaven un clima sonor que embolcallava l'espectador.

Sons i espetecs poden, avui, produir-se amb intensitats probablement insospitades pel mateix Antonin Artaud quan imaginava sons que actuessin directament i profunda sobre la sensibilitat de l'espectador i exhortava el teatre a buscar qualitats de vibracions absolutament desacostumades.<sup>57</sup> Les escenificacions de Lindsay Kemp, per exemple, són quasi sempre prolífiques en l'estimulació sensorial de l'espectador a partir d'efectes visuals i sons espectaculars. En *Flowers*, per exemple, la potència de l'amplificació de sorolls i músiques enregistrades creava fortes tensions d'ordre més sensorial que psicològic.

Hem dit més amunt que els sorolls podien ser estilitzats. En efecte, instruments musicals i fins i tot la veu humana poden arribar a ser les fonts productores —en aquest cas imitatives— dels sorolls requerits per la ficció. Una possibilitat que desplaça els sorolls convertint-los en sons propis de l'*expressió oral* i de la *música*.

La frontera entre *sorolls* i *música* pot ser també un element expressiu d'interès. L'escenificació de Giorgio Strehler de *Santa Joana dels escorxadors*, de Bertolt Brecht, introduïa la segona escena on la coral d'obriers es plany de la seva situació a les portes de la fàbrica, amb una seqüència musical composta per «un motiu de tres sons regularment repetits que evoquen la remor de les fàbriques de carn en conserva: fuga de vapor, moviment de la cadena de producció, sirenes. Això anava puntejat, a distància,

57. Antonin ARTAUD, *op. cit.*

per un soroll de martells de foneria i acompanyat per sords braols i aguts crits del bestiar».<sup>58</sup>

## 11. LA MÚSICA

Definim la *música* com «una conjunció *harmònica* d'elements sonors segons regles determinades que poden variar per èpoques i cultures»<sup>59</sup> i examinem, abans d'entrar en l'ús de la música en la ficció teatral, les modalitats espectaculars que té el fet musical quan es reuneixen uns executants i uns espectadors «auditors». La música, instrumental, cantada o ambdues modalitats alhora, té en el *concert*, l'*oratori*, el *recital*, el seu propi ritual, semblant al teatre, en el qual l'espectador «auditor» és més lliurat a la recepció de la música que a l'observació intensa dels executants. Tanmateix, la presència dels executants té un interès fluctuant accentuat en els solistes o els directors d'orquestra, en un protagonisme que va en augment en la mesura que la popularització consumista valora determinades personalitats. La música tendeix a anar cap als sentits de l'auditor que posaran en joc uns mecanismes essencialment *evocatius*. Cap interpretació: la música no és, en si mateixa, cap procés comunicatiu.

Si de cas, la música ha creat uns estereotips culturals que la poden convertir, eventualment, en element significatiu, en símbol d'una situació social, d'una època, d'un país, d'un ritual i fins i tot d'un estat d'ànim. Al lector no li serà difícil extreure de la seva pròpia experiència els exemples d'estereotips musicals occidentals que es puguin correspondre amb les nocions citades.

En el terreny teatral, hi ha tres modalitats d'espectacle en els quals la música forma part del mateix text punt de partida: l'*òpera*, on la *paraula* sempre és *cantada* i la música és present durant tota la ficció i la seva escenificació, per tant, farà que tota la resta d'elements s'ajustin a la temporalitat marcada per la partitura musical; l'*opereta*, la *sarsuela* i altres gèneres arrelats en cultures determinades com l'*opereta* americana, denominada generalment comèdia musical, on la *paraula* es profereix cantada i parlada i la música no hi és constantment present; i

58. Giorgio STREHLER, *Santa Giovanna dei Macelli*, Bertani, 1974.

59. G. GIRARD, R. OUELLET i C. RIGAUT, *L'univers du théâtre*, Litteratures modernes, 1978.

el *ballet*, que representa una ficció a partir del singular llenguatge corporal de la *dansa*, absolutament lligada als aspectes rítmics, evocatius i descriptius de la música, text previ determinant de la *coreografia* base de l'escenificació del *ballet*.

En el teatre en què la música no és la base de l'escenificació, aquesta pot aparèixer com a element complementari aportant la seva potencialitat estimulants o els significats eventuals que els estereotips esmentats més amunt puguin tenir per a l'espectador. Aquestes escenificacions que fan un ús complementari de la música no tenen, de fet, cap normativa qualitativa ni quantitativa, quant a la seva aparició, i l'etiqueta de *musical* en espectacles en què la música intervé amb relativa freqüència és, en realitat, arbitrària.

Examinarem la música teatral en dos àmbits ben diferenciats: a) la influència psicològica que pot exercir en l'espectador a partir dels seus components intrínsecs com el ritme (greu, lent, *allegro*, etc.) o del cromatisme (tons alts o baixos); i b) pel pes informatiu dels símbols de què siguin portadors els seus estereotips.

La potencialitat evocadora de la música pot, com els sorolls, intervenir en la producció d'espais dramàtics que depenen de la memòria de l'espectador. El *leitmotiv* o tema musical que acompanya un personatge o una situació molt caracteritzada, pot fer que l'espectador rememori esdeveniments anteriors en aparèixer repetidament en nous contextos. La música pot també descriure o donar suport a un context visual poc significatiu, a partir d'uns clixés convencionals que evoquin un lloc geogràfic, una època determinada o bé que creïn una atmosfera que subratlli una situació particular. I pot també, la música, induir l'espectador cap a una determinada reacció emotiva amb clixés efectistes, àmpliament convencionalitzats per la música cinematogràfica.

És innegable que el teatre mateix ha estat sempre font creadora d'estereotips musicals. Una representació que pretén una relació fàcil amb l'espectador, si utilitza música, en farà un ús semblant a la manera com tipifiqui personatges i situacions. El *vodevil* utilitza temes molt estereotipats i fàcils de recordar i un *drama psicològic* s'il·lustra amb música psicològicament evocadora, amb pretensions d'originalitat com la mateixa tipificació dels seus personatges. Un *melodrama*, en canvi, inserirà una música que asseguri la reacció pretesa amb els clixés més inductius.

Un exemple d'espectacle no musical que fa servir la música en funcions diferents el tenim en la *Primera història d'Esther*,

escenificada per Lluís Pasqual. La música és un dels elements que ubiquen geogràficament la ficció a partir de les peces populars que s'executen en algunes escenes: els temes evocuen un país; els instruments evocuen a l'espectador urbà uns hàbits populars que es perden; la presència en l'acció de músics i instruments és fonamental en les escenes que representen una situació festiva. En aquest mateix espectacle es canta una coral de *sarsuela* i una ària d'*òpera* que abonen la idea de gènere tronat de la representació dels titelles. L'Altíssim canta una cançó a la vora del foc que cerca el seu to didàctic barrejant dues formes tan estereotipades com l'estil de cançó o *chanson* «de missatge» amb el de les rondalles de cec. Hi apareix també una havanera executada en escena per un acordionista, perfectament capaç de crear el clima sentimental que l'escena vol aconseguir a dalt i a baix de l'escenari.

Hi ha, de fet, en la música, estereotips per a tot. El cinema ha estat, com deia, una bona font creadora de clixés. I el teatre de *revista* i el *cabaret*. Fins i tot es poden estereotipar formes de *música* específicament teatrals que havien perseguit en el moment de la seva creació un contingut estructural que posés la música en relació dialèctica amb la resta d'elements de la representació. És el cas de la música de Kurt Weill i Paul Dessau per a les obres de Bertolt Brecht.

Aquesta música, molt identificada amb formes musicals de l'època, aconseguí una reorganització de clixés que la convertia sovint en llenguatge autònom i en igualtat de condicions que la resta d'elements de la representació, és a dir, es podia erigir, en alguns moments de la representació, com a principal portadora d'informació. La instrumentalització no és, en aquest cas, un simple acompanyament de la paraula cantada o parlada en cap sentit dels que hem examinat. La música ha d'anar contra l'acció per donar una informació més contradictòria que complementària. Així, els instruments han d'anar contra la música, com les cançons —*songs*— han de ser cantats també contra la música. Vegem l'esquema que Brecht elaborà a propòsit de l'estrena d'*Apogeu i caiguda de la ciutat de Mahagonny*:<sup>60</sup>

60. Bertolt BRECHT, *Escritos teóricos*. (Vegeu vol. I, p. 84, «Ópera, sí..., pero con innovaciones»), Nueva Visión, 1973.

## Òpera dramàtica

### La música:

- serveix
- intensifica el text
- afirma el text
- il·lustra
- pinta la situació psicològica

## Òpera èpica

### La música:

- transmet
- explicita el text
- pressuposa el text
- pren posició
- assenyalava el comportament

En una versió d'aquesta obra, escenificada per Fabià Puigserver i dirigida musicalment per Carles Santos, s'aconseguia en un bon grau aquest efecte. L'espectador no podia en cap moment sentir-se arrossegat per la música descriptiva. La música era part activa de l'acció. En canvi, en una recent escenificació del mateix Puigserver d'una versió musical del text de Pablo Neruda, *Fulgur i mort de Joaquín Murieta*,<sup>61</sup> l'element musical seguia pures estereotips, tant en la composició com en la instrumentalització i en la interpretació i esdevenia així pura il·lustració.

Tots aquests aspectes de la música que hem examinat en aquest capítol donen idea de la forta implantació de la música en el teatre, al marge de la seva presència cultural independent. Un aspecte que cal subratllar de la música està en la seva gran capacitat paròdica. Una situació trista acompanyada d'una música alegre o una situació alegre combinada amb una música trista podria ser un petit exemple. Els Joglars han estat uns bons conreadors d'aquesta parcel·la i algunes de les seves escenificacions han aconseguit paròdies memorables: A *Mary d'Ous*, el taralleig de la sintonia del «consultori radiofònic d'Elena Francis» executat per tres parelles en posició de retrat nupcial, vestits de cerimònia i batent ous, és, sens dubte, un dels epígons del teatre paròdic a casa nostra. A *Alias Serrallonga*, l'*strip-tease* de l'actor que representava el bandoler acompanyat per una tenora que tocava *La santa espina* a ritme de *blues*, constituï també una via crítica indirecta de considerable eficàcia en el seu moment.

També l'absència de música en una estructura espectacular que l'exigia ha estat convertida en matèria teatral als nostres

61. Existeix un disc amb les cançons enregistrades pels mateixos actors i actrius del Teatre Lliure.

escenaris. El *Concert irregular*, de Joan Brossa, posà en un escenari l'any 1969 la forma d'un concert de *lead*, no *parodiat* sinó més aviat a la recerca de les seves possibilitats dramàtiques lúdiques i poètiques, provocant, això sí, un notable escàndol.



## V. El personatge representat

*Tota recerca d'expressió és, sens dubte, recerca d'un compromís entre dicció natural i artificial, entre gestualitat mimètica i coreogràfica, entre efecte real i artificialitat. (Patrice Pavis, de Dictionnaire du théâtre.)*

### 1. L'ACTOR I EL PERSONATGE

Entrem, ara, en l'activitat fonamental de la representació que pertoca a l'actor i a l'actriu i intentem d'aprofundir, sense perdre'ns en cap abís, aquest meravellós fenomen que fa que uns éssers humans visquin i facin partícips als seus germans de raça el tràngol de ser reals i ficticis alhora. Citem, d'antuvi, per situar-nos de la manera més oberta i eclèctica possible davant de la qüestió, algunes interessants definicions i descripcions d'altri sobre la matèria:

Girard, Ouellet i Rigault diuen que «el comediant es diferencia de l'home ordinari en el fet que sap viure en la totalitat del seu cos, sap aïllar i mostrar cadascun dels seus elements, tant músculs com cavitats sonores o punts d'articulació del so. I sap, també, descompondre els gestos habituals per mostrar-los recompostos, transportats o augmentats» (...). «El personatge de la representació és, per tant, un home o una dona. Un actor o una actriu portadors de tots els signes "humans" que té capacitat d'emetre. La gestualitat, en moviment o immòbil, la veu en llenguatge articulat amb els seus tons i els seus silencis, a través dels quals l'actor pot establir una comunicació interessant, una concentració, una interiorització dels sentiments del personatge, la seva mímica i la seva indumentària, els accessoris i fins i tot l'escenografia, perquè un personatge mai no es defineix sol.»

Aquesta és una bona descripció que pot ajudar a treure ferro dels antagonismes que en les darreres dècades es puguin haver creat al voltant de la noció d'actor. Si Brecht deia que «l'actor subratlla l'esdeveniment per mostrar la seva importància i el fa curiós de veure»<sup>62</sup> i més endavant Grotowsky parlava d'un

62. Bertolt BRECHT, *op. cit.*

nombre quasi infinit de ressonadors dependents del control que sobre el seu propi cos tingui l'actor, «el seu instrument»,<sup>63</sup> avui dia, en la formació de l'actor solen estar presents ambdues qüestions.

«La intensa preparació a la qual ha de sotmetre's un actor va adreçada a convertir-lo en un portador de signes eficients: tècniques de la veu, del gest, coneixement i utilització de tots els recursos del seu cos, capacitat de distribuir l'espai i d'estructurar-lo.»<sup>64</sup>

I citant, finalment, Odette Asland anem una mica més enllà de l'estricta camp de la representació, atès que en el treball actoral sempre hi restarà present la seva vida, la seva experiència, la seva personalitat: «L'actor no ha triat únicament una tècnica d'interpretació sinó que també s'ha afiliat a tot un comportament del seu gust.

Segons que l'actor  
faci prevaler el personatge  
s'alci fins al personatge  
s'identifiqui amb el personatge  
s'anulli davant el personatge  
s'amagui darrera el personatge  
mostri el personatge  
destrueixi la noció de personatge

és possible d'establir l'actitud de l'actor en la seva feina i en la seva vida.»<sup>65</sup>

En efecte, hom pot dir que cada actor, com cada espectador, homes i dones, al capdavant, eleven a art personal els trets distintius de la seva formació. Entre l'actor i el personatge hi ha el cos, la veu, la interioritat. La tècnica i la intuïció. El coneixement i l'ofici.

63. Jerzy GROTOWSKY, *op. cit.*

64. G. GIRARD i alt., *op. cit.*, p. 95.

65. Odette ASLAND, *El actor en el siglo XX*, G. Gili, 1979.

## 2. LA INTERIORITAT I EL COMPORTAMENT DEL PERSONATGE

L'actor adjudica al personatge un *comportament* que l'espectador reconeix i situa en l'acció dramàtica de la representació. El personatge adquireix la seva identitat per vies diferents que conflueixen en una sola definició: d'una banda, la configuració dels trets externs que el caracteritzen i tipifiquen; d'una altra, les respostes del personatge a uns fets aliens a ell mateix provocats per la resta d'elements de la representació, relatius al lloc representat o als altres personatges representats i les decisions preses davant dels eventuals canvis interiors del personatge.

El personatge té sempre una *interioritat* «suposada» que l'espectador estableix en relacionar el *tipus* i el *comportament*. Per a l'espectador, l'actuació humana de la representació teatral presuposa la noció que qualsevol comportament escènic —clixé naturalista, èmfasi expressionista, grandiloqüència tràgica, comicitat farsesca, crit ultraverista, etcètera— està lligat a un pensament del personatge, a un sentiment, a un desig d'expressar, és a dir, provinent d'una hipotètica interioritat del personatge de ficció.

Aquesta convenció essencial que és també la més «interioritzada» per part de l'espectador, variarà la potència de la seva presència en funció de l'enfocament estilístic del personatge i del conjunt de la representació, sense desaparèixer mai del tot. Ni en els casos més extrems, com la pantomima o la representació amb màscara, per-a l'espectador no desapareixerà la interioritat convencional del personatge.

La lògica del comportament del personatge pot ser, evidentment, molt relativa, atès que el teatre no sempre es proposa d'imitar la lògica de la vida i compta, de fet, amb totes les armes per a poder capgirar-la fins als límits —potser inexistents— de l'absurd, del grotesc, de l'inversemblant. L'espectador sempre hi trobarà al capdavant alguns trets humans en l'expressió provinents de la hipotètica interioritat que hem definit: la volició, si més no.

La relativitat de la lògica del comportament del personatge teatral està en el fet que allò que pugui aparèixer com a illògic o al·lògic sempre té una estructura interna comprensible, sòlida. El tema de la paròdia, examinat en els primers capítols, ens en dóna un bon exemple. Podem examinar, en aquest sentit, la diferència entre un personatge que es comporta amb lògica naturalista i el

que ho fa amb la comicitat de l'absurd. Descobrirem com la lògica interna és la mateixa. L'acció lògica i el *gag* còmic tenen una diferència molt precisa que, com veurem, pertany a una estructura idèntica:

Un esdeveniment qualsevol s'estructura en una sèrie temporal que es compon d'una eventualitat o possibilitat d'un comportament o d'un esdeveniment o d'una intencionalitat, de l'acte d'aquesta virtualitat i del resultat d'aquest acte. Aquesta seqüència elemental és dicotòmica en cada graó, és a dir: desig d'agradar → conducta de seducció. O abstenció. O impediment → èxit o fracàs. Naturalment, aquesta sèrie, aquest esdeveniment, en genera un altre.

El *gag* còmic, com el comportament absurd, es produeix també en una sèrie temporal d'organització idèntica. La diferència resideix en l'alliberament de la lògica en les conseqüències. Allò inesperat adquireix sentit *a posteriori*.

### 3. LA INTERIORITAT DE L'ACTOR

La interioritat del personatge i la lògica del seu comportament escènic, convencions força elàstiques, com hem vist, tenen tanmateix un motor comú indestruïble: la *interioritat* de l'actor. Intentaré en aquest capítol aclarir definitivament al lector interessat certes confusions terminològiques i àdhuc pràctiques que acabïn amb les reticències quasi supersticiososes amb què sovint s'enfoca el tema.

Cal distingir clarament la interioritat convencional del personatge que hem definit més amunt de la interioritat de l'actor. Així com el cos i la veu de l'actor seran per a l'espectador sempre la veu i el cos del personatge, la interioritat de l'actor —sempre real— i la del personatge —sempre convencional— es relacionaran a partir dels següents criteris:

a) La interioritat de l'actor com a motor indispensable de l'actuació, únic catalitzador, durant la representació, del ritme dels seus recursos expressius que cada enfocament estilístic requereixi. La interioritat de l'actor condueix igualment la representació que imita la realitat i la que la deforma. Qualsevol estil d'actuació no és res més que el conjunt de decisions interioritzades per l'actor sobre l'ús que ha de fer dels seus codis i de com ha de relacionar-los amb la resta d'elements de la representació.

Fins i tot el clixé més estereotipat està ordenat per l'ésser íntim i real de l'actor. Fins i tot la percepció de fets completament aliens a la ficció que representa, com pot ser el seu estat d'ànim o l'ambient de la sala, pot influir en la concentració de l'actor i en el consegüent domini de la seva interioritat que ha de dosificar rítmicament en el moment d'abocar un procés de dades tan complex com les informacions que donen vida al personatge. La qualitat d'una interpretació teatral sia realista, èpica, de mim o de dansa, n'és tributària amb idèntica intensitat. La versemblança la fa el ritme —matèria que examinarem en el darrer capítol— i el ritme de l'actuació el mena la interioritat de l'actor.

Un bon exemple, encara que relatiu a un estil molt concret, l'extreu Mounin de les experiències de Lecoq i constata «la necessitat que el mim es "conegui" interiorment i la importància de la concentració, de la investigació de la interioritat (per advertir?, per tornar a veure?, per reviuire?, per analitzar?, ¿per imaginar el gest o el tret més individuals, els més autènticament viscuts pel mateix mim, en primer lloc?). També per comprendre millor el lloc que se li adjudica a la improvisació en l'ensinistrament per ajudar el mim a descobrir-se en totes les seves virtualitats interiors i no simplement per exercir la seva mobilitat tècnica: descobrir en si mateix per inventar sobre l'escenari o, de vegades, al contrari, inventar molt per triar allò viscut quan s'esdevingui».<sup>66</sup> Val a dir que l'apreciació de Mounin és aplicable a l'actuació en general que cerca la versemblança i la creativitat.

b) L'altre aspecte és quan la interioritat de l'actor es converteix en finalitat dramàtica. L'actor, a través de determinats processos d'ensinistrament sensorial i de domini de la seva psiquis, pot fer servir en la representació únicament vivències autèntiques —relacionades obligatòriament amb la realitat escènica on es produeixin— i que generen comportaments escènics essencialment espontanis.

Aquesta prevalència de la interioritat de l'actor com a motor i com a finalitat expressiva del personatge es pot canalitzar en dues menes de representació de pretensions comunicacionals ben diferenciades: la que busca, simplement, el màxim de veritat en la imitació de la realitat (on l'espectador pot, al capdavall, identificar la sinceritat de l'actor amb el comportament d'un personatge de ficció) i la que cerca el pur intercanvi d'emocions.

Les mateixes recerques i constatacions del mestre Stanislavski

66. Georges MOUNIN, *op. cit.*, p. 203.

tenen en el seu si alguns aspectes d'aquesta dicotomia interioritat-motor/interioritat-expressió. Els seguidors del mestre han anat, amb el temps, escindint-se en dues recerques que els més fanàtics de cadascuna defensen com l'ortodoxa: per una banda, una via que vol «reviure» i per una altra, la que persegueix la recerca del ritme idoni en les intencionalitats durant la peripècia escènica de l'actor que representa la peripècia dramàtica d'un personatge: una veritat que el faci capaç de conduir a una altra veritat.<sup>67</sup>

Altrament dit, dues menes de recerques teatrals que configuren dos grans punts de partida estilístics tant en l'actuació com en els aspectes externs de l'actor: *veritat versus versemblança*.

#### 4. LA PARAULA

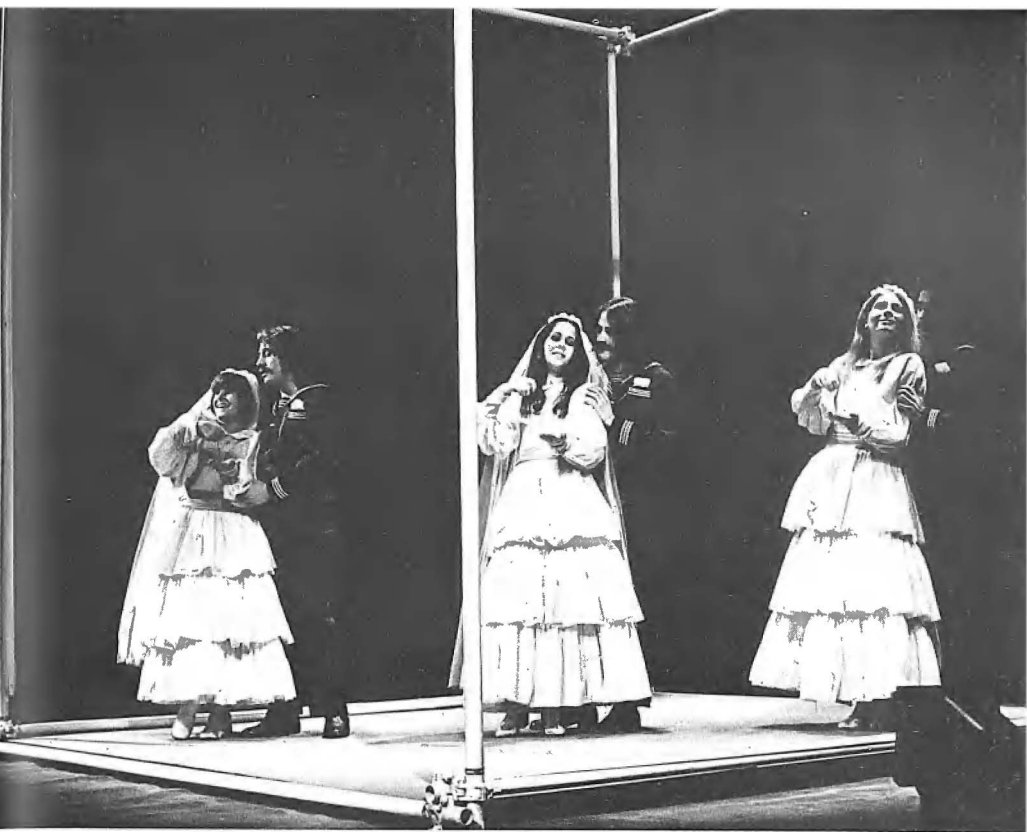
La *paraula* parlada és un conjunt de sons que representen una idea; un missatge transmès en forma d'ona sonora, és a dir, un fenomen fonètic mesurable també per lleis acústiques. El contingut lingüístic de la paraula, la idea que expressa, va sempre acompanyat en la seva emissió fonètica per una sèrie de factors paralingüístics decisius en la seva finalitat expressiva.

Al teatre, la funció expressiva de la paraula sempre va lligada als altres elements de la representació, molt especialment als de l'actor, gest i mímica, que són, sovint, complementaris. La paraula, però, pot intervenir en la representació prenent-hi part amb diferents graus de protagonisme pel que fa a la jerarquia dels elements en la producció d'acció.

Si pensem en la peculiar forma narrativa que denominem teatre radiofònic, on uns actors invisibles creen una ficció amb l'ús exclusiu de la paraula amb les seves dues qualitats denotativa i expressiva paralingüística, i eventualment uns sons i unes músiques, ens podem fer una idea de l'extrem del ventall corresponent a la màxima responsabilitat de la paraula com a portadora d'informació. Però el conjunt d'elements de la representació poden fer que la paraula sigui, parcialment o al llarg de tota una funció, subalterna.

Com es pot donar el cas que la principal font informadora

67. Constantin STANISLAVSKI, *El trabajo del actor sobre su papel*, Quetzal, 1977.

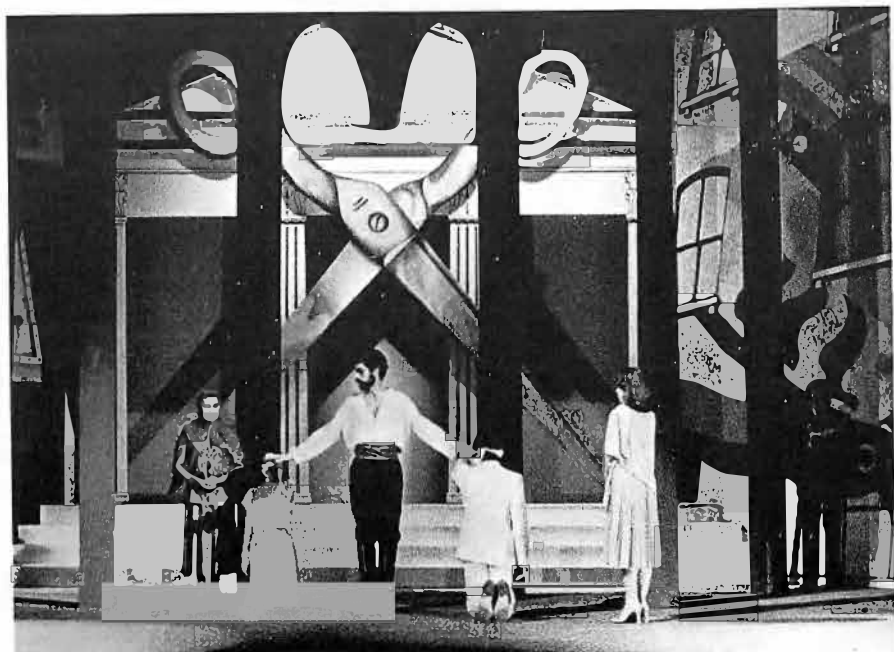


16. Els Joglars. *Mary d'Ous*.  
Dir. A. Boadella, esc. I. Pericot, fig. F. Puigserver.  
Teatre Capsa, de Barcelona (1972).  
Foto Barceló.

La representació teatral és una polifonia informacional.



17. J. Brossa. *Cavall al fons*. Dir. J. Mesalles, esc. P. Madaula i J. Sallés.  
Teatre Prado, de Sitges (1982). Foto Quim Boix.



18. J. M. Benet i Jornet. *Descripció d'un paisatge*. Dir. J. Ollé, esc. I. Pericot.  
Teatre Romea, de Barcelona (1979). Foto Colita.

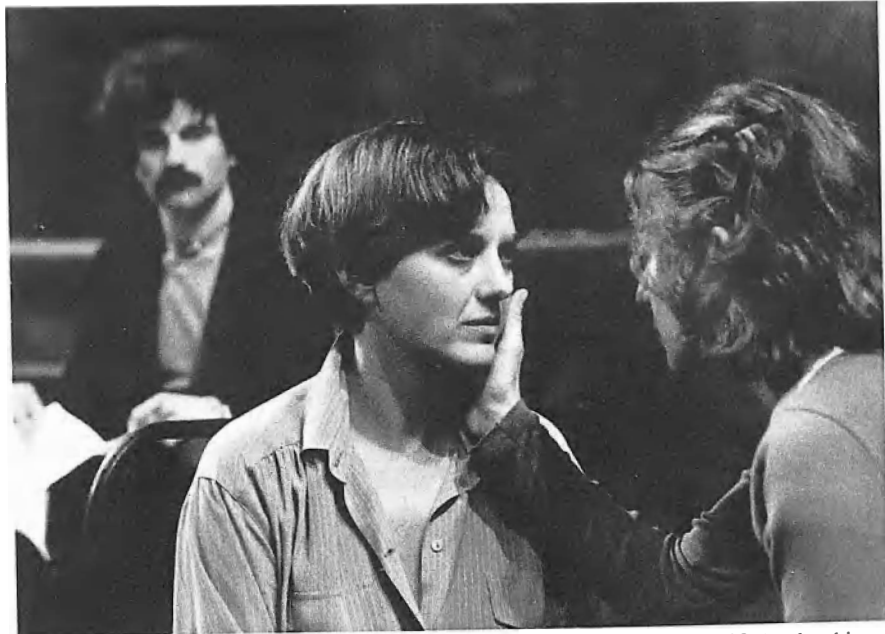
**Els signes de la representació —visuals i audius— poden reforçar-se, repetir-se, precisar-se, rectificar-se, esmenar-se i fins i tot contradir-se i anul·lar-se.**



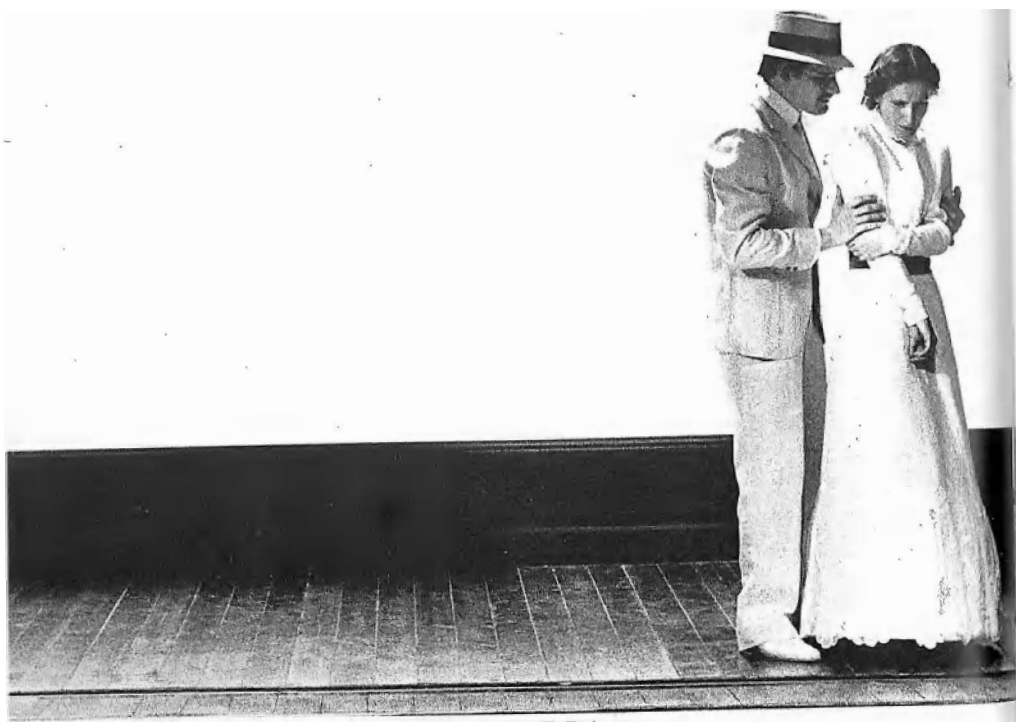


19. Molière. *El misantrop*. Dir. i esc. F. Puigserver.  
Teatre Grec, de Barcelona (1982).  
Foto Ros Ribas.

**Les paraules emeses per la veu de l'actor poden tenir la funció principal de la representació i ser tota la resta un element complementari.**



20. P. Olov Enquist. *La nit de les tribades*. Dir. F. Puigserver, esc. P. Duran i N. Pawlovski. Teatre Lliure (1978). Foto Ros Ribas.



21. A. Txèkov. *Les tres germanes*. Dir. Ll. Pasqual, esc. F. Puigserver. Teatre Lliure (1978). Foto Ros Ribas.

**L'actor representa el personatge cercant la seva expressió en els seus propis sentiments o reproduint la realitat mimèticament o estilitzada.**



22. Rossini, Beaumarchais. *El barber de Sevilla*. Dir. M. Gas i A. Argudo.  
Teatre Grec, de Barcelona (1981).



23. F. Dürrenmatt. *Frank V*. Dir. P. Monterde, mús. C. Berga.  
Amics de les Arts, de Terrassa (1973).

L'emissió de la paraula pot dependre de patrons rítmics diversos.  
La música pot ser, alhora, element complementari o autònom.



24. P. Handke. *La cavalcada sobre el llac Constança*.  
Dir. Joan Anguera, La Gàbia, de Vic (1980).

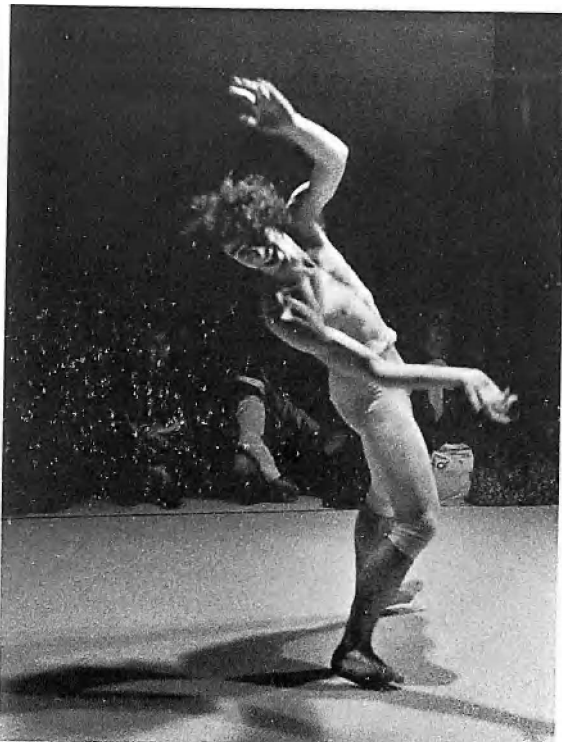


25. P. Handke. *El pupilo quiere ser tutor*. Dir. J. L. Gómez.  
Teatre Capsa, de Barcelona (1973).

L'element principal de l'acció escènica és, en ocasions, la dissociació entre la paraula i el gest o l'absència de paraules.



26. Els Joglars. *Alias Serrallonga*. Dir. A. Boadella, fig. F. Puigserver Teatre Romea, de Barcelona (1974).



27. C. Gelabert. *Acció 0 i Acció 1*. Cor. C. Gelabert, esc. F. Amat. Sala Vinçon (1976). Foto Colita.

**La gestualitat de l'actor pot substituir la paraula o produir-se com expressió autònoma.**



A. Vidal, *L'aperitiu*. Dir. A. Vidal (1979). Foto Colita.



A. Vidal, *Cos*. Dir. A. Vidal, esc. i fig. E. Pladevall, P. Duran, T. Riera.  
Teatre Regina, de Barcelona (1983).

l gest, imitatiu o original, estilitzat o espontani, té una espacialitat  
una temporalitat fortament expressives.

d'acció per a l'espectador sigui determinades realitats directament mostrades en escena no mediatitzades per la paraula: la *pantomima*, on el nom de les coses i l'explicació dels fets els donen la mímica i el gest. O quan la veu de l'actor aporta a l'acció sons no articulats que sols poden suggerir els nivells expressius procedents de l'acompanyament paralingüístic més estereotipat de la paraula.

En l'energia, en la intensitat melòdica i en la durada de l'emissió de la paraula hi trobarem, indefectiblement, tons, entonacions, accents i èmfasis que afegiran el sentit final de la idea transmesa. És evident que al teatre, des de la *tragèdia* a l'*òpera*, passant per tots els gèneres i estils en què la *veu* de l'actor pronuncii sons articulats, l'espectador extreu de la paraula de l'actor informacions suficients per a la comprensió de la ficció o informacions complementàries que adquiriran significat en relació amb la resta d'elements de la representació.

«Hi ha, per una banda, la significació de les paraules (mitjançant les quals adquireixen "nom" persones, objectes, esdeveniments de l'acció) i la de les frases (que expliquen fets que fan referència als personatges o als objectes).» Roman Ingarden adjudica a la paraula tres funcions bàsiques: *expressió*, *comunicació* i *persuasió*. «El personatge pot expressar experiències i estats diferents i processos psíquics, pot establir relació amb els altres personatges, crear qualsevol univers fictici i, mitjançant la paraula, crear acció i influir en el curs dels fets.»<sup>68</sup> També en el context extraficcional de la representació, la paraula adreçada directament al públic ofereix possibilitats de comunicació, les quals poden anar des del comentari a la provocació.

## 5. DENOTACIÓ, ENTONACIÓ, SILENCI

Examinem els factors que mediatitzen allò denotat pel significat de la paraula proferida per l'actor i com caracteritzen el personatge representat. Observem que en alguns espectacles allò que fa el personatge pot en ocasions confirmar o contradir allò que diu. Però dintre de la pròpia expressió verbal hi ha l'àmbit que denominem *paralingüístic* que matisa el significat de la pa-

68. ROMAN INGARDEN, *Les fonctions du langage au théâtre*, «Poétique», núm. 8, 1971.

raula simultàniament a la seva pronunciació. L'espectador, com un autèntic psicòleg entrenat en la paralingüística, interpretarà el sentit de les paraules del personatge copsant, automàticament, aquest contingut de la inflexió.

Si el lector prova de proferir una frase de significat tan escarit com «ha mort», combinant tant com pugui elements *acústics* i *rítmics*, trobarà, probablement, sense proposar-s'ho, curioses intencionalitats. Sols proferint la notícia amb més o menys volum o amb més o menys velocitat hom transgredeix el seu contingut informatiu per donar-li unes altres aparences. I si hi barregem expressions sonores pròpies de l'efecte físic de determinats sentiments com plorar o riure, comprovarem com la paraula pot, amb idèntic significat, ser portadora de missatges ben diferents.

Molinari ens situa amb força claredat davant d'aquests factors paralingüístics de la parla: «El *to*, la *intensitat* i el *ritme* incideixen relativament poc en el significat denotat de la paraula. No es pot dir el mateix d'aquest instrument del ritme que són les *pauses*, les quals poden constituir un factor decisiu en la denotació —les pautes de la puntuació—, com ho demostra la famosa resposta de l'oracle. Substancialment, la pausa forma part del codi pròpiament lingüístic i ho demostra el fet de la seva imprescindible transcripció en l'escriptura. D'altra banda, la pausa, a més de ser, com hem vist, un factor determinant del ritme del discurs parlat, duu una gran aportació en el pla expressiu. Vegem la pausa, per exemple, com a símptoma de meditació, de recerca de la paraula exacta, de dubte, d'incertitud, etcètera. Contemplem també la pausa utilitzada contra l'estructura lògica de la frase, sia per fer-la ambigua, sia per crear diferents nexes entre els mots.»<sup>69</sup> D'aquesta darrera utilització podríem dir-ne funció estètica.

La pausa té, sovint, una funció emfàtica. Retardar la pronunciació d'un mot crea suspens i fa ressortir el següent. Stanislavski arriba a dir que molt sovint el més important no són els mots, sinó les pauses. «Les pauses no rebaixen gens la corba dramàtica, sinó que més aviat la intensifiquen. És ben possible de comprendre perfectament una escena en la qual el personatge s'expressi només amb actituds mímiques i sonores no articulades dels sentiments.»<sup>70</sup>

69. Cesare MOLINARI i Valeria OTTOLENGHI, *op. cit.*, p. 135.

70. Constantin STANISLAVSKI, *op. cit.*



Els llargs silencis que puguin interrompre una paraula en la meitat de la seva pronunciació serien l'extrem del joc comunicatiu que la representació pot establir amb l'espectador. L'espectacle de Bob Wilson, *L'esguard del sord*, començava amb una frase ben convencional: *Ladies and Gentle* —aquí s'aturava l'actor que havia començat un gest alentit que tardaria molts minuts per concloure'l i fins al final de la seva execució no acabaria la frase ben coneguda per un espectador de qualsevulla nacionalitat— ...ment! Provocació, diversió, incomoditat i un augment espontani i potent de les relacions extraficcionals, es produïen amb un joc tan simple, sobre el paper.

## 6. DIÀLEG I MONÒLEG

L'intercanvi de rèpliques entre els personatges que denominem *diàlegs* és en el teatre que fa servir la paraula la forma més comuna de representar la comunicació entre persones de la realitat. El *monòleg*, els sentiments expressats en veu alta per un personatge que no pretengui comunicar res a un altre, és una utilització de la paraula totalment lligada a la *convenció* teatral.

El diàleg dramàtic aporta a la comprensió de l'acció dues característiques primordials que poden actuar alhora o independentment: a) la noció d'intercanvi de lluita, de combat. Étienne Souriau ens fa veure com en el *diàleg* dramàtic «la paraula és acció i els personatges concretitzen llurs línies de força actuant els uns sobre els altres amb *rèpliques* breus, concretes, caracteritzades molt específicament per la potència de llur impacte sobre els contrincants; b) el seu caràcter explícit: la interioritat del personatge surt discretament o bé s'expressa de forma ben oberta».<sup>71</sup>

«La forma més evident i espectacular del diàleg és la del duel verbal, quan els parlaments dels personatges es succeeixen a un ritme vertiginós; però la durada de les rèpliques d'un diàleg està sempre en funció de l'estil dramaturgic emprat en la peça a què correspon. La representació s'encarrega, en definitiva, de corroborar la seva lògica. La tragèdia clàssica, per exemple, en no

71. Étienne SOURIAU, *Les grands problèmes de l'esthétique théâtrale*, Centre de Documentation Universitaire, 1956.

buscar la versemblança naturalista del discurs dels personatges, construeix els diferents parlaments segons una retòrica molt sòlida: el personatge hi exposa la seva argumentació amb la màxima lògica, a la qual el seu interlocutor podrà respondre punt per punt. En canvi, al teatre naturalista, el diàleg ha de prendre del discurs quotidià tot allò que la parla té d'el·líptic, d'expressable, de violent, fins i tot, per donar una impressió d'espontaneïtat, d'inorganització, reduint-se, en casos extrems, a un intercanvi de crits o de silencis.»<sup>72</sup>

El diàleg, a les representacions en què és el principal motor de l'acció, s'erigeix en element definitori del ritme. Molinari ens parla del paper de les pauses en el ritme del diàleg tot considerant-les de dos ordres: «les que comporta el mateix ritme intern del text de les rèpliques i les que separen les intervencions. En el primer cas, la funció expressiva la duen la posició i la durada. En el segon, la funció expressiva la fa la durada de la pausa, del silenci. Pensem en llargs silencis entre els interlocutors que cerquen la veritat i valoren atentament la proposta de la rèplica anterior. L'altre extrem seria l'absència de pausa entre rèpliques quan en un combat verbal arriben a superposar-se, solució que, malgrat la seva similitud amb la realitat, acostuma a sacrificar fins i tot el teatre naturalista, en benefici de la comprensió dels mots per part de l'espectador».<sup>73</sup>

Hem definit el diàleg com un intercanvi verbal entre personatges, però també es pot donar en altres combinacions: entre un personatge present i un altre d'invisible; entre un personatge i un ésser inanimat, per exemple. Aquestes modalitats s'acosten, evidentment, al monòleg. Ho són, en certa manera, i la diferència hem de trobar-la en el fet que el monòleg el defineix el criteri de no intercanvi, de no reversibilitat de la comunicació.

El monòleg caracteritza la seva convencionalitat pel fet de produir-se sense referència directa a cap interlocutor present. Scherer el defineix com «el parlament d'un personatge que està sol, que es creu sol o que, estant en presència d'altres, parla al marge de ser escoltat».<sup>74</sup> Una altra convenció semblant en l'ús de la paraula és l'*apart*, que distingirem del monòleg definint-lo com una curta rèplica pronunciada per un personatge que no vol ser sentit pels seus interlocutors.

72. Patrice PAVIS, *op. cit.*, p. 113.

73. Cesare MOLINARI i Valeria OTTOLENGHI, *op. cit.*, p. 133.

74. Jacques SCHERER, *La dramaturgie classique en France*, Nizet, 1966.

La mateixa organització de la paraula en el temps també constitueix informació per a l'espectador. La freqüència amb què els personatges en facin ús pot ser força significativa per a la identificació del caràcter d'un personatge i del seu rol en l'acció.

## 7. PARAULA I CONVENCIO

Si la representació és una realitat que basteix una ficció interpretada per l'espectador mitjançant determinats pactes tàcits, l'espectador assumirà amb naturalitat que personatges suecs amb noms suecs i dins d'una escenografia que representa un lloc suec, parlin català. En una clau estrictament naturalista les convencions podran oscil·lar dins uns límits força estrictes:

Si a la paraula de l'actor li pertoca bona part de la construcció d'un estil social precís, caldrà tenir en compte, si es tracta d'una traducció, l'adequació d'argots o de lèxics de diferents llocs i d'èpoques distintes. Sovint, l'adaptació no és fàcil. Un cas extrem, el de *Pigmalió*, de G. B. Shaw: els lèxics són definitoris d'una situació sociolingüística precisa d'un lloc i d'un temps i malgrat la factible convenció de la traducció, es fa difícil la transposició completa del discurs original en una escenificació en una llengua diferent a la pròpia dels personatges descrits.

L'adequació dels lèxics definitoris de procedències socials, geogràfiques, temporals, etcètera, presenta també en la convenció naturalista un sentit estricte on cada personatge ha de parlar com li correspon i alhora ha de tenir una elasticitat en l'ús que propiciï obertament l'equívoc i la caracterització d'un personatge pels usos indeguts o incorrectes dels lèxics.

Una altra de les grans convencions teatrals és l'acceptació que al teatre es parli millor que a la vida. Fins i tot en un context naturalista pot donar-se el cas que el lèxic col·loquial utilitzat pels personatges aparegui idealitzat per una notable correcció idiomàtica superior a la que hom pugui parlar al carrer. En aquests casos, la possibilitat de la convenció dependrà, probablement, de l'adequació dramàtica del llenguatge a les intencionalitats concretes del personatge, a la intensitat del sentiment que hagi d'expressar.

Hem dit que la convenció de la traducció pot fer que el per-

sonatge suec parli català i continuï essent suec. En canvi un actor amb notable accent estranger que no representi un personatge amb notable accent estranger, proposarà a l'espectador un pacte de difícil assumptió, creant, inevitablement, un considerable llast extraficcional en la representació.

No obstant això, cal tenir en compte formes teatrals que juguen amb l'accent estranger o les formes dialectals per aconseguir l'efecte còmic. La comicitat del *sainet*, per exemple, es basa, gairebé sempre, en un estil verbal que fa un ús més o menys estraferet de lèxics i accents peculiars. La tradicional *Commedia dell'arte* tingué en el seu origen, com un dels trets estilístics més peculiars, la caracterització de les màscares a partir dels dialectes que parlaven els seus actors creadors.

Molt sovint, tot l'estil d'una escenificació depèn de l'estil dramàtic del text escrit que els actors hauran de transformar en sons articulats. L'acció parlada en una representació sol canalitzar-se de manera que *narri* o *comenti* els fets. Sobre una d'aquestes dues línies o en ambdós sentits alhora, els personatges uniran la seva caracterització a uns altres aspectes formals del seu discurs parlat: l'espectador distingeix la clara diferència psicològica i fins i tot social entre el personatge que s'expressa amb els mots essencials i el que ho fa comentant sovint el seu propi comportament o hi estableix nexes retòrics. La paraula és fonamental, encara que no exclusiva, per a la producció d'accions i espais imaginaris, absents o evocats, descrits concretament o metafòrica, segons el nivell poètic del discurs.

Un personatge pot parlar en un solemniat vers o en una prosa planera i pot fer servir en qualsevol dels casos un llenguatge ric i ple d'imatges i metàfores o un discurs fred que eviti paraules de càrrega o connotació emocional.

Pavese diu que «tant entre els antics com entre els moderns, el suprem autor en imatge distracció i en imatge narració és Shakespeare, que construeix amplament però que, alhora, tot és un mirar per la finestra; de dins d'una austera soca d'humanitat, en treu una imatge radiant i, alhora, construeix l'escena, tot el *play* sencer, com una interpretació imaginística de l'estat d'ànim. Això deu néixer de la felicíssima tècnica dramàtica per la qual tot esdevé humanitat —la natura, més inferiorment— però on també tot, en el llenguatge imaginista dels personatges, és natura. Té a les mans bocins de lírica, conclou Pavese, dels quals fa una estructura sòlida. En resum, únic en tot el món,

conta i canta indestriablement».<sup>75</sup> Una citació que il·lumina, amb la força de dos poetes, la complexitat real amb què l'acció dramàtica pot bastir-se a través de la paraula.

Si, en termes generals, la paraula és un mitjà de comunicació ficcional i accidentalment extraficcional, que per a l'espectador sorgirà com una necessitat lògica de l'acció, determinades dramàtiques converteixen la paraula, la seva organització prèvia a l'escenificació, en la clau estilística determinant de la representació futura. Aquest és un camp obert sense trets definitoris sobre el qual orientaré el lector amb alguns exemples significatius.

El teatre de Shakespeare fa parlar, de vegades, en *vers* el poder i en *prosa* el populatxo. Aquesta tècnica, significativa en si mateixa, la recupera Bertolt Brecht i la fa servir paròdicament en *Santa Joana dels escorxadors*: els rics parlen amb la solemnitat del vers i els pobres en una prosa barroera d'allò més, és a dir, els carnisers de Chicago parlen dels seus afers especulatius com els reis anglesos de les obres de Shakespeare. També la dramàtica de Peter Weiss redreça sobre el paper modalitats diferents d'organització de la paraula per arribar a una proposta d'escenificació absolutament inusitada. *La indagació* beu, de fet, de les fonts de l'*oratori*; *Nit d'hostes* ho fa de la *balada*, i arriba en el seu famós drama conegut per *Marat-Sade* a una construcció emparentada amb el *collage*. En realitat a *Marat-Sade* no s'explica cap falla. Hi ha, més aviat, una situació estàtica plantejada, i l'acció és la mateixa barreja d'estils que van situant l'espectador en els diferents nivells d'especulació sobre un mateix conflicte. Una *parada*, un *pròleg*, una *presentació*, un *diàleg*, un *monòleg*. El *collage* superposa elements estilístics verbals extrets de tradicions populars o cultes. *Vers* i *prosa*; *tragèdia* i *comèdia*; *farsa* i *paròdia*. I sobretot la forma superior de *collage* que és la temporalment arbitrària confrontació entre Jean-Paul Marat i el Marquès de Sade que és capaç d'alliberar la paraula de convencions ficcionals malgrat produir-se en la superconvenió que proposa l'esmentat *collage*.<sup>76</sup>

Un altre exemple interessant el tenim en la dramàtica de Peter Handke que proposa sempre curiosos jocs dramàtics a partir d'un consciencios treball amb la paraula escrita per ser reproduïda per la veu de l'actor. *Kaspar* proposa una mena de

75. Cesare PAVESE, *L'ofici de viure*, Anagrama, 1969, p. 14.

76. Michel BATAILLON, *De l'image au mot*, «Travail Théâtral», núm. 3, 1971.

joc d'atzar semàntic que es converteix en la peça fonamental del discurs. *La cavalcada sobre el llac de Constança* prescindeix d'argument, perquè la veritable acció dramàtica és l'entrellat semàntic d'allò que es diu en relació a allò a què es refereix i a allò que s'interpreta i a la relativa lògica entre intencionalitats i comportaments. *Insults al públic* elimina la paraula com a base de la relació ficcional dels personatges proposant al públic una interpellació directa de tot allò que es diu, com si ell fos l'interlocutor. Handke arriba, en els seus experiments amb la paraula escènica, a eliminar-la sense suplir-la en *El pupil vol ser tutor*. Com si es tractés d'una llarga pausa en el diàleg entre els dos personatges, la paraula no arriba a fer la seva aparició. Allò que en escenificacions realistes acompanya la paraula de forma diguem-ne subalterna, s'erigeix en *El pupil vol ser tutor* en l'element principal portador d'informacions per a l'espectador.

Un joc semblant proposa l'obra de H. F. Kroetz que fou escenificada «en català» per Ricard Salvat, *Concert a la carta (Música només per a vostè)* que crea una acció sense paraules d'una estona de la vida d'una dona, sola en el seu apartament després d'haver plegat de la feina. La protagonista escolta la ràdio. La paraula apareix aquí sense la presència dels personatges que les profereixen que són el locutor i les trucades que va rebent de tota una galeria de personatges que afegeixen llurs realitats imaginàries a la silenciosa peripècia de la protagonista.

L'absència de paraula en la representació actual té també tot un altre enfocament estilístic que cerca una expressivitat radicalment allunyada de les modalitats més o menys convencionals que hem examinat en aquest capítol. Les escoles que cerquen tots els punts de ressonància del cos humà per tal de crear l'emoció del personatge i transmetre-la directament a l'espectador sense mitjançar cap codi social, despullen la paraula de la seva especificitat comunicacional per a convertir-la en la transcripció sonora d'una emoció.

Artaud propugnava que la *veu* de l'actor s'expressés més per l'acompanyament paralingüístic que pel sentit denotat per la paraula. «No es tracta de suprimir la paraula articulada sinó de donar als mots una importància semblant a la que tenen en els somnis», digué. «Ja que és a la base d'aquest llenguatge de procedir a una utilització particular de les entonacions, aquestes han de constituir una espècie d'equilibri harmònic de deformació

segona de la paraula que caldrà poder reproduir a voluntat.»<sup>77</sup> Evidentment, les exhortacions d'Artaud han trobat en el teatre actual seguidors que com Grotowsky han arribat fins i tot més lluny duent la recerca per un camí que al capdavant ha esdevingut regressiu en trobar la necessitat que l'expressió sorgeixi en una relació total amb el medi.

## 8. ESTIL VERBAL

Pot definir-se l'estil verbal d'una representació? Sí, en la mesura que allò que expressa la paraula i la manera com s'expressa proporcionin a l'espectador l'evidència d'una tria que pugui, a més, relacionar-la amb la resta d'elements en joc. L'*òpera*, per exemple, ho fa d'una manera ben precisa: a un tipus determinat de personatge correspon un determinat registre de veu. *Ritme* i *pauses* es produeixen, indistriablement, guiats per la música. Les qüestions *acústiques* també són determinants i el *volum* d'una veu no ha de ser menys intens que el d'una altra. L'espectador trobarà, tanmateix, personatges dramàticament més definits que uns altres i això dependrà del component «emotiu» o de la versemblança que cada actor cantant sigui capaç d'afegir a la diguem-ne cotilla melòdica.

Al teatre parlat, l'actor pot representar un personatge fent servir del seu registre el to que li és natural o forçant-lo fins al límit. L'espectador interpretarà l'artificiositat de la veu en funció de la idea que la representació doni del personatge.

El personatge té sempre la veu de l'actor. L'espectador la rep com la veu del personatge, si l'emissió és bona, és a dir, si ha triat el registre adequat, si aconsegueix les intensitats precises per a l'acústica i si sap crear un ritme d'emissió versemblant segons el conjunt d'elements que basteixin la ficció.

L'estil verbal de la representació el configuren, en definitiva, d'una banda, tots els aspectes de l'estil verbal escènic, és a dir, la manera com es profereix la paraula, i de l'altra, els de l'estil verbal dramaturgic, és a dir, els condicionaments formals previs d'un text escrit. L'estil verbal de la representació vindrà definit per la combinació que cada personatge estableixi entre l'enorme

77. Antonin ARTAUD, *op. cit.*, p. 90.

Ambit escènic

Llengua	Llengua									
	Accent	Estil social	Timbre	Registre	Entonació	Èmfasi	Volum	Velocitat	Pauses	Vocalització
Ambit dramaturgic	Convenció dramàtica acció narrada									
	Convenció dramàtica acció comentada									
	Convenció dramàtica vers									
	Convenció dramàtica prosa									
	Convenció dramàtica diàleg									
	Convenció dramàtica monòleg									
	Convenció dramàtica altres									
	Discurs fred									
	Discurs imaginista									
	Discurs retòric									
	Estil social mimètic									
	Estil literari									

gamma de possibilitats d'ambdós fronts. El lector se'n podrà fer una idea si combina els possibles estils dramaturgics d'un hipotètic personatge (caselles verticals) amb les formes diferents que l'actor els pot emetre (caselles horitzontals), del quadre aproximatiu que he estructurat al respecte. Naturalment tot hi està permès.

Cal ressaltar també la importància d'infinitat d'experiències



del teatre actual que no parteixen de cap text previ sinó que han fet sorgir la paraula a partir d'improvisacions i de posteriors fixacions escèniques.

Podem citar com a exemple prou ampli la trajectòria de l'estil *verbal* del teatre d'Els Joglars. Del silenci de la pantomima tradicional dels seus primers espectacles a la complexitat en l'ús de la paraula en *Olimpic Man Mouvement*, on diàlegs de ficció i monòlegs increpant l'espectador no són emesos només per la veu de l'actor sinó també amb l'ús del *play-back* i en presència de missatges visuals continus de paraules escrites. Pel camí, tota la gamma de possibilitats de l'ús de la paraula a través de la veu de l'actor: sons no articulats, fonemes i paraules agrupades amb arbitrarietat que informen l'espectador més per la connotació sonora que per la denotació semàntica (*El joc*). Sons, fonemes, mots i onomatopeies reconeixibles per estereotipats, interpretables per l'espectador per l'expressivitat subsidiària de l'acompanyament paralingüístic (*Mary d'Ous*). A *Alias Serrallonga* afegeixen a les anteriors modalitats fragments de poemes parodiats i desconvencionalitzen l'ús de la llengua fent que personatges de països diferents parlin llurs llengües respectives, fet altament caracteritzador. A *La torna* apareix el diàleg com a element creador d'acció i la barreja idiomàtica com a caracterització contundent. *M-7 Catalònia* combina l'ús de les variants dialectals en els diàlegs amb els hipotètics fonemes d'una llengua futura, base en ambdós casos de la caracterització dels personatges. A *Laetius* coexisteixen fonemes no significatius subsidiaris del gest i parlaments extraficcionals dels actors, radicalment col·loquials i adreçats als espectadors mitjançant micròfons.

Queda ben clar que en cap cas podria decidir-se si les possibilitats verbals del teatre són més grans si parteixen d'un text escrit d'una gran categoria poètica o si es limiten a uns quants sons onomatopeics o ni tan sols articulats: el plaer teatral no el proporciona cap normativa al respecte.

## 9. GEST, GESTUALITAT

El *gest* és, d'entrada, un llenguatge fortament arrelat a la cultura on es produeix i fortament condicionat per l'aprenentatge social. Curiosament, la gestualitat social pot crear convencions i artificis gestuals, sense una finalitat teatral de ficció.

Seguint les classificacions que Greimas fa del llenguatge gestual a partir d'un inventari relativament exhaustiu de gestualitats observables (la pintura figurativa, els dibuixos animats, els locutors de la televisió, els personatges de les pel·lícules mudes, oradors, pedagogs, conferencians, directors d'orquestra, etcètera) examinarem dos grans grups de gestualitats:

La gestualitat *pràctica*, que defineix els gestos que responen a una necessitat, que no comuniquen intencionadament, encara que comuniquin el significat de la funció que aconsegueixen. Aquesta gestualitat és acció en si mateixa: «fa». Menjar, caminar, fer un treball generen uns gestos, una gestualitat pràctica que pot modificar una situació ambiental determinada. L'altre gran grup de gestos que Greimas denomina gestualitat *mítica*, abasta els gestos intencionats i els eventualment percebuts com una comunicació.

Hom pot distingir, també, una gestualitat substitutiva de la paraula, naturalment mítica, per la seva finalitat comunicativa essencial. Hi ha gestos com els dels sords-muts, la *pantomima* o el cinema mut —quan no pertanyen a la gestualitat *pràctica*— que substitueixen la paraula en un sentit absolut.

Hi ha també una gestualitat complementària que subratlla i emfasitza el contingut del discurs parlat, delineant el recorregut de l'esquema del pensament acompanyant-lo rítmicament, cas en el qual el gest no es produeix amb una intenció de comunicar i tanmateix és interpretat per qui el rep. Aquesta gestualitat complementària produeix també gestos indicatius de l'objecte mateix del discurs verbal, ja sia indicant l'objecte present, ja sia descrivint la seva forma o descrivint una acció concreta. Aquesta és la *gestualitat* de la conversa quotidiana que apareix tot precisant conceptes expressats verbalment.

L'home social fa servir també una gestualitat paral·lela a la conversa quotidiana per tal de precisar conceptes expressats verbalment, agilitzant el discurs i fins i tot estalviant paraules o ironitzant allò que es diu. Es tracta d'una gestualitat indicativa, sincrònica, de l'objecte mateix del discurs verbal i tant indica l'objecte present com descriu la seva forma o descriu una acció concreta.

Finalment, l'home també s'expressa amb gestos que descriuen uns altres gestos o bé que representen un objecte real mitjançant convencions culturals: simbòlicament.

L'aplicació al teatre d'aquesta esquemàtica classificació de la comunicació gestual social manté una lògica paral·lela i una altra

de convencional en funció, respectivament, del seu ús entre els personatges de la ficció i de la visió global de la gestualitat per part de l'espectador.

## 10. EL GEST TEATRAL

El *gest* és, en el teatre, junt amb la paraula, el llenguatge més flexible, aquell que proporciona a l'actor un vocabulari més ampli per tal d'explicar a l'espectador l'acció d'un personatge i la caracterització del propi personatge.

El gest és una part de l'expressió corporal de l'actor que juntament amb la *mímica* i els aspectes del *moviment* examinats en el capítol dedicat a la *relació espacial* informa visualment l'espectador. La mímica informa amb els jocs voluntaris del rostre, el moviment amb els desplaçaments i el *gest* amb les posicions expressives del cos executades voluntàriament o involuntàriament i pot immiscir la totalitat de la persona o una o més parts del cos, en situació estàtica o en moviment. Fent servir un exemple manllevat a Molinari, «el gest parteix d'una posició, diguem-ne un assentament funcional del cos imprescindible per assumir l'actitud que és el to amb què es manté aquesta posició de partida. Hom pot estar dret, ajagut o de genolls i alhora relaxat, neguitós, concentrat o distret per executar qualsevol gest, i és el conjunt d'informacions el que copsarà l'espectador».<sup>78</sup>

En una representació teatral, hom identifica el personatge a través de la gestualitat pràctica, per la informació que dona allò que fa. La gestualitat que representa els gestos que hem denominat mítics o d'intercanvi de comunicació, informa a partir d'allò que denotin o connotin els gestos que intercanvien els personatges dintre de la seva relació ficcional. La representació de la gestualitat pràctica mostra només la manera, connotant, això sí, la procedència cultural del personatge, la classe a la qual pertany o fins i tot trets relatius al seu estat d'ànim i a la seva hipotètica interioritat. A través de la gestualitat mítica, les informacions requeriran per a ser completes el coneixement d'aspectes argumentals enunciat a través de la paraula.

Molinari resumeix la qüestió afirmant que «qualsevol gest pot

78. Cesare MOLINARI i Valeria OTTOLENGHI, *op. cit.*, p. 102.

ser revelador d'una particular situació del subjecte, més per la modalitat de la seva execució que no pas pel significat denotat directament. El gest molt sovint significa, directament o prioritària, l'estat d'ànim o l'actitud del subjecte. Aquest significat pot ser indicatiu o expressiu segons la intencionalitat comunicativa del subjecte. El gest *indici* o *simptomàtic* és el que revela l'estat d'ànim del subjecte ultra la seva intenció comunicativa. El gest *expressiu* és el que reproduïx icònicament la gestualitat *simptomàtica*: hom estén el braç per dir "em rendeix", però sense donar a entendre l'estat d'ànim del derrotat». <sup>78 bis</sup>

Els gestos paral·lels al discurs parlat, si són utilitzats constantment i preponderant, definiran uns personatges molt concentrats en el seu pensament, amb dificultats d'expressar-se verbalment o preocupats per trobar la millor forma de fer-ho. El gest que fa referència a un objecte o expressa la idea d'una acció referida, no serà excessivament essencial per a la comprensió d'un context de representació mimètica de la realitat.

Aquesta gestualitat, però, esdevé imprescindible en el teatre que elimina la paraula de les seves possibilitats expressives. Quan la paraula i els objectes desapareixen més o menys dràsticament, tant la gestualitat de l'àmbit pràctic com la del mític formen una gestualitat iconogràfica: un actor rema i un altre descriu un vaixell que s'acosta. O com en els jocs infantils, on es cavalca sense cavall i es dispara sense pistola.

Gianfranco Bettetini ens diu que «el gest de la vida quotidiana, convencional o natural, es defineix com a matèria dels continguts i només en el cas d'una mimesi completa del gest *escènic* la forma del seu contingut (el significat que li atribueix la concepció social o el seu ús) és transferida com a forma del contingut del gest mateix. Però el gest del teatre es construeix, es refà, és *representació*: és l'element d'un llenguatge i sempre és filtrat a través d'un determinat punt de vista, fins i tot en els casos en què l'analogia amb la realitat sigui objectiu fonamental». <sup>79</sup>

Cada cultura té una gran quantitat de gestos *simbòlics* tan convencionalitzats socialment que arriben a participar de la comunicació amb idèntic automatisme que els gestos objectius. Aquest fet s'introdueix també en la representació teatral tan vo-

78 bis. *Ibidem*.

79. Gianfranco BETTETINI, *Producción significativa y puesta en escena*, G. Gili, 1977.

cacionalment constructora de convencions. Moltes formes del teatre oriental es basen precisament en la repetició d'una sèrie de gestos simbòlics decididament convencionalitzats, com els gestos del teatre *No* japonès, de procedència coneguda i fortament fixada. (Passar el dit pels ulls vol dir plor.)

Al teatre occidental, de fet, el gest està sempre lligat amb més o menys intensitat a la seva procedència real, encara que el fort caràcter convencional de la representació permeti de crear una gestualitat simbòlica no gens imitativa de cap model real, sempre que la resta d'elements de la representació iniciïn l'espectador en els seus significats. A l'escenificació d'*Els Joglars, Laetius*, uns éssers hipotètics en un medi hipotètic produeixen una gestualitat incomprendible i es comuniquen ficcionalment amb uns gestos sense cap referència iconogràfica ni ideogràfica identificable en primera instància. Determinades informacions extraficcionals arriben a l'espectador a través d'uns actors que li expliquen directament el que pretenen fer o comunicar, segons els nostres hàbits, li donen la clau d'interpretació: l'espectador entra amb tota facilitat en la convenció proposada, tot convertint automàticament en simbòlica una gestualitat sense referent i de la qual, a poc a poc, l'espectador extraurà els continguts en relacionar-los amb els codis gestuals pràctics i mítics examinats fins ara.

## 11. LÒGICA ESTILÍSTICA DEL GEST

Si com afirma Bettetini, el gest teatral es construeix, es refà, és representació, a partir de l'assumpció per part de l'espectador d'aquest principi «que dona a qualsevulla gestualitat observada en una representació una lògica estilística premeditada», una nova dificultat relativitzarà sempre, segons l'esmentat teòric, la interpretació de la representació, «en el cas de pretendre reconèixer integralment la gestualitat de l'actor que és fictícia, representada rigorosament pel seu personatge i la que és pròpia de l'actor representant». (...) «En aquest terreny troben, escenificadors i espectadors, bona part de la materialització dels seus interessos estètics. Aquesta frontera és, fet i fet, cavall de batalla d'escoles i teories interpretatives, des de Stanislavski i les seves seqüeles, que cerquen que el gest sigui, abans de res, revelador del sentiment de l'actor, sentiments reals, en el cas que l'actor

tingui, efectivament, sensacions anàlogues a les del personatge representat, fins al teatre èpic, on l'actor ha d'incorporar el gest adient seccionat a partir d'un mimetisme absolutament relatiu.»<sup>80</sup>

Bettetini proposa una interessant sistematització de les gestualitats escèniques que assumeix aquesta dificultat bàsica, en una comprensió essencial de la intenció reproductiva o representativa del gest. Resumim la classificació de Bettetini:

a) Gest escènic com a *símbol analògic* transparent de l'acte o del gest de la realitat: procediment *reproductiu* en el qual sempre i en qualsevol dels casos on s'apliqui, actua un punt de vista, una selecció i una organització de trets gestuals recollits en molts gestos semblants.

b) Gest escènic com a *transposició* de gestos molt *socialitzats* en la realitat i, per tant, ja molt formalitzats: procediment també *reproductiu* en el qual el codi de la gestualitat escènica sofreix la forta determinació del codi social «representat» i no hi actua per transformacions, sinó a través d'inscripcions dialèctiques i contradictòries en el context de tota la peça.

c) Gest escènic com a *transformació* i *evolució arbitràries* d'un gest de la realitat: procediment *representatiu* en el qual la selecció de trets del gest real queda generalment molt cenyida i funcionalitzada a un acte de motivació original de la construcció arbitrària, a la seva utilització comunicativa, en el sentit de la comprensibilitat del treball escènic.

d) Gest escènic com a resultat d'una inclusió del cos de l'actor en un «nou» context cultural que prescindeixi de qualsevulla apellació a les seves precedents inscripcions socials i històriques, és a dir, utilitzat com a instrument significant *autònom*. Com a mecanisme dinàmic disponible a projeccions arbitràries.

El gest del grup A, mimètic i reproduït a partir dels actes i dels signes gestuals de la realitat quotidiana, és el típic del *naturalisme*. El gest definit en el grup B inclou una gestualitat ritual o cerimonial de la qual, sovint, l'espectador en té el referent en el propi teatre. El teatre clàssic, el teatre tràgic i el teatre religiós reproduïxen sovint cerimonials ritualitzats. Bettetini cita, per exemple, l'escena d'investidura del papa Urbà VI en *Vida de Galileo*, de Brecht, o les escenes de coronació tan sovintejades en la producció shakespeariana. La comprensió d'a-

80. *Ibidem*.

questa gestualitat quasi sempre implica una localització històrica o geogràfica precisa i la seva comprensió requereix per part de l'espectador uns coneixements culturals més grans a mesura que la societat representada sigui més llunyana en el temps i l'espai. L'espectador no informat extraurà tanmateix de la possible ignorància de la gestualitat referent, allò que els seus trets connotin de primitivisme, de cerimoriositat o d'esoterisme, com acostuma a passar a l'espectador occidental mitjà davant del teatre d'alguns pobles orientals. Les danses sagrades de l'Índia, el teatre *No* o el teatre *kabuki* japonès o l'*Òpera de Pequín* són manifestacions teatrals on el gest apareix convencionalitzat en rígids vocabularis coneguts per l'espectador mantinguts amb el mateix significat encara que s'organitzin sintàcticament en noves composicions.

Quant als del grup C, si bé són inspirats o originats per un motlle mimètic, han estat desenvolupats en l'escenificació segons procediments arbitraris més enllà de la pura estilització realista que, de fet, es pot incloure en el grup A. El gest s'elabora amb uns trets que el fan clarament identificable construint, alhora, un discurs autònom. Finalment, el gest definit en el grup D, si bé elimina tota intenció mimètica que com en el cas de l'objecte abstracte pot mantenir-se pur en la seva invenció lúdica i estètica, pot també conservar un mínim tipus de relació convencional amb la realitat, necessari per assegurar una certa intel·ligibilitat o per deixar que el seu sentit sorgeixi del conjunt d'informacions de la representació.<sup>80 bis</sup>

Amb un evident criteri de selecció entre realisme i abstracció Patrice Pavis selecciona l'ús teatral del gest i engloba la multitud de tendències en dos grans grups: per una banda, el gest *imitatiu* amb el qual «l'actor imita el personatge tot *reconstituïnt* el seu comportament; és considerat com a realista, encara que, de fet, una certa estilització i una recerca de trets característics entren també en aquesta impressió de gestualitat real». Per l'altra, el gest *original* que «no és imitatiu ni convencional, que rebutja sotmetre's a una racionalització discursiva anterior, apareixent com un jeroglífic que cal desxifrar».<sup>81</sup>

80 bis. *Ibidem*.

81. Patrice PAVIS, *op. cit.*, p. 193.

## 12. EL GEST JEROGLÍFIC

El terme jeroglífic introduït per Pavis en les seves classificacions dels gestos teatrals té, en realitat, un passat contradictori, atès que Meierhold definia qualsevol moviment teatral «com un *jeroglífic* que té la seva pròpia significació». L'home de teatre rus propugnava que «el teatre solament havia d'utilitzar moviments que fossin immediatament desxifrables. Tota la resta és supèrflua», afirmava. Aquesta dèria depuradora meierholdiana no era evidentment gaire mística, sinó plenament identificada amb els seus plantejaments constructivistes i biomecànics. Més endavant, en canvi, en els manifestes d'Antonin Artaud contra «el teatre digestiu» demanen «de fer intervenir el silenci i el ritme com una certa vibració i una certa agitació material, composta d'objectes i de gestos realment fets i realment utilitzats. I hom pot dir que l'esperit dels més antics jeroglífics presidirà la creació d'aquest llenguatge teatral pur».<sup>82</sup> El gest jeroglífic, com a expressió pura de la gestualitat «original», apareix amb força durant la dècada dels seixanta en l'experimentació grotowskiana amb l'expressió corporal de l'actor a la recerca d'un nou concepte teatral contra tota la definició de la gestualitat com a comunicació, és a dir, com a codi. El gest com a objecte d'una recerca, d'una producció-desxiframent d'ideogrames. «La recerca d'ideogrames ha de ser constant —proposa Grotowsky— i la seva composició apareixerà immediata i espontània. El punt de partida d'aquestes formes gestuals és l'estimulació i el descobriment per l'actor en ell mateix de reaccions humanes primitives. El resultat és una forma viva posseïdora de la seva pròpia lògica.»<sup>83</sup>

La gestualitat resultant no pot ser traduïda per l'espectador cercant el contingut del pensament, de la intenció o de la idea significada per l'activitat corporal. El gest en el teatre pobre grotowskià pretén no acumular signes, sinó depurar-los, despellant-los de tot allò convencional. Si els processos imitatiu o original, segons Pavis, o reproductiu o representatiu, segons Bettetini, porten l'expressió gestual de l'impuls o la tria a la reacció visible i significativa, en el procés grotowskià l'impuls és ja una acció exterior. L'actor no imita ni inventa; associa, si de cas, per encarnar-se en el mateix mite que pretén representar. Aquesta associació no és pensament sinó que sorgeix directament del cos.

82. Antonin ARTAUD, *op. cit.*, p. 119.

83. Jerzy GROTOWSKY, *op. cit.*



L'espectador, si vol traduir-la, es trobarà amb un *jeroglífic*. La proposta comporta alhora un fort protagonisme del ritual. L'espectador és convidat a efectuar un procés de nuditat paral·lel al de l'actor perquè en la representació grotowskiana el gest estimula tampoc no pretén una reacció «en resposta», sinó provocar, amb tota la resta d'elements expressius, que són utilitzats en un sentit idèntic, una *catharsi* que mena l'espectador a cercar la seva pròpia veritat sense la intervenció de cap raonament intel·lectual.

### 13. EL MIM I LA DANSA

El *mim* i la *dansa*, arts del moviment corporal en silenci, constitueixen modalitats de representació on el gest adquireix un notable relleu.

Iniciem aquest examen considerant que hi ha diferència notable entre una història explicada amb gestos en comptes de amb paraules i la creació original expressiva en si mateixa on el gest mateix és material expressiu. En un primer pas distingirem entre *mim* i *pantomima*. La pantomima es nodreix de la imitació de tipus i situacions socials amb l'estilització evident que comporta la transposició d'una realitat silenciosa, mentre que el *mim* el definirem com la pràctica de l'expressió corporal alliberada de tot contingut figuratiu que pot tendir cap a l'abstracció.

El mim, doncs, «tendeix cap a la poesia, eixampla els seus mitjans d'expressió, proposa connotacions gestuals que cada espectador interpretarà lliurement, mentre que la pantomima es compon d'una sèrie de gestos, sovint destinats a divertir, reemplaçant així una sèrie de frases i denotant fidelment el sentit de la història explicada».<sup>84</sup>

Una anàlisi exhaustiva de la gestualitat del mim i la pantomima ens remet necessàriament a les classificacions dels capítols anteriors. Malgrat el silenci constitutiu d'aquestes modalitats, hi trobem de seguida relacions amb la paraula. Mounin ens les facilita: «Un gest mimat representa un gest fet a la vida quotidiana, sense paraules (raspallar, menjar, remar, nedar o escriure) o amb paraules (*Com anem?, No! No és possible!, allí*).» En aquests darrers casos, el gest que acompanya la paraula en la realitat continua expressant, sol, el mateix. Georges Mounin ens

84. Georges MOUNIN, *op. cit.* (Vegeu el mim contemporani.)

aclareix que «un dels corollaris del sistema és la utilització a discreció de tots els gestos socials tant si acompanyen la paraula com si no ho fan (*gratar-se el cap amb aire dubitatiu; no sóc jo, és ell; vine ràpid, etcètera*) i la utilització sistemàtica dels estereotips motors, que no són, parlant amb propietat, gestos socials sinó actes biològics universals (*arronsar les celles, plorar, dormir, etcètera*), gestos que es converteixen en estereotipats a l'escenari per una certa *estilització* o *convencionalització*; per exemple, plorar és fregar-se els ulls de determinada forma, sanglotar acompanyat d'un moviment no molt exagerat de les espatlles, etcètera. És un repertori que tendeix a convertir-se en codi, la descodificació del qual tendeix a convertir-se en universal, en la mesura que selecciona formes universals de la biologia i la cultura humana».<sup>85</sup>

Quant a allò que diferencia el *mim* i la *pantomima*, Mounin diu que el *mim* actual es caracteritza per l'intent de no conservar de la realitat més que el mínim necessari per tal d'assegurar la intel·ligibilitat del número. Manifestament, l'actor de pantomima que «toca el piano» fa servir, sobretot, el valor denotatiu del gest per explicar-nos una història i dir-nos alguna cosa d'un personatge, reconstruint, davant l'espectador, un esdeveniment. El *mim* que «toca el piano» fa el mateix però concedeix molta més importància a l'aspecte connotatiu dels gestos, intentant així de fer arribar un missatge més personal, d'exercir una acció més íntima.<sup>86</sup>

Jacques Lecoq simplifica aquesta diferència entre la gestualitat del *mim* i la de la *pantomima*, i afirma que el que separa decididament el *mim* actual de la *pantomima* tradicional «és el rebuig d'allò que denominem *estilització*, que podríem definir com ús de gestos estereotipats», de «gestos artístics convencionals, d'una altra època, narcisistes, gestos per ells mateixos, gestos presumptuosament bonics», l'esteticisme gestual, en definitiva.<sup>87</sup>

El lector que hagi seguit la trajectòria d'Els Joglars pot constatar aquesta frontera estilística quant al gest entre la gestualitat de *El diari* (1968) i la de *El joc* (1970). D'una gestualitat simple i estilitzada, a l'estil de Marcel Marceau,<sup>88</sup> passen a una utilit-

85. *Ibidem.*

86. *Ibidem.*

87. Jacques LECOQ, *Le mouvement et le théâtre*, «Atac-Information», núm. 13, 1967.

88. «En el *mim*, l'espectador no copsa el gest si abans no se'l prepara. Així, quan jo agafo un portafolis, primer aixeco la mà, hi centro l'atenció

zació de l'expressió corporal directament lligada a allò que convé al discurs, és a dir, involucrant fins i tot la gestualitat en el sentit del missatge que pretenen de transmetre a l'espectador a través de la tria d'un estil. D'una banda, la mateixa indumentària (pantaló imitant cuir i jersei) que es pot dur al carrer, mantenint, però, un cert grau d'uniformitat, resulta més significativa que la funció neutralitzant de la malla tradicional. D'una altra banda, la mateixa pantomima tradicional era parodiada en representar tots els seus estereotips amb una finalitat essencialment irònica.

La diferència entre la pantomima i el mim es reproduïx, en certa manera, entre la *dansa clàssica* i la *dansa contemporània*. La dansa clàssica és quasi sempre una pantomima encara més estilitzada per la *música* que condueix i condiona rítmicament el gest i el moviment. La dansa contemporània cerca, pel contrari, la puresa plàstica de l'expressió del cos i pot arribar a produir-se sense cap complement o guia musical. Cerca l'abstracció i, en conseqüència, procura una enorme disponibilitat de connotació.

¿Quins són els límits entre la *pantomima* i la *dansa clàssica*, entre el *mim* i la *dansa contemporània*? Probablement, un dels aspectes definitoris seria la prevalença en la dansa del moviment sobre el gest i la mímica. Molt relativament, però. A l'escenificació de Iago Pericot i Sergi Mateu, *Simfònic King Crimson*, per exemple, el gest s'estilitza tant, que es depura i es fa abstracte i sotmès a l'estímul musical, duu els personatges més cap a l'expressió d'uns rols espacials que no pas a la configuració d'una història. En canvi, a l'escenificació de Lindsay Kemp de *Somni d'una nit d'estiu*, de Shakespeare, l'estilització converteix moltes escenes en *ballets* sense abandonar una expressivitat clarament denotativa en funció de l'argument com la de la dansa clàssica.

Tanmateix la dansa clàssica expressa gestualment amb una notable barrera de posicions del cos purament funcionals i abstractes, produïdes per l'execució dels moviments tècnics dels quals l'espectador extreu una noció del grau de virtuosisme de l'executant. Les parts ballades de la comèdia *musical americana*, per exemple, s'insereixen, sovint, en una situació dramàtica de

---

i, tot seguit, vaig cap a la carter. Hi ha un temps de preparació i un altre d'acció.» Marcel Marceau, *M. Marceau ou l'aventure du silence*, entrevista de G. Verries, 1974.

factura *naturalista*. Els personatges passen de la paraula al cant i del cant al ball sense sortir de l'esquema dramàtic inicial. Un fragment coreogràfic pot expressar tristesa o alegria o reproduir una baralla. Les necessitats gestuals requerides per la situació argumental procuren mantenir els seus trets significatius en integrar-se en els gestos radicalment abstractes —més que els de la dansa clàssica— de l'estil de dansa predominant als escenaris americans: el *jazz* i la *dansa popular* estilitzada pel virtuosisme de la formació clàssica.

La dansa contemporània, que hem situat a la frontera del mim, la distingeix precisament el seu buit semàntic, l'alt grau d'abstracció que pot tenir una coreografia de pur moviment, que no pretengui expressar cap sentiment ni explicar la més mínima falla. Aquesta modalitat ha d'utilitzar la resta d'elements escènics amb què pugui, eventualment, completar-se, en un sentit idèntic d'abstracció. Aquesta frontera també separa, o uneix, la dansa contemporània amb la noció del gest jeroglífic examinat en el capítol anterior, segons que s'involucri en la producció del gest l'expressió de la interioritat del dansari, com a motor o com a finalitat expressiva.

L'eclecticisme en l'art del gest i el moviment en silenci o amb música és, amb tota seguretat, una frontera no gaire vigilada que tant pot acostar com allunyar el mim, la pantomima, la dansa clàssica i la dansa contemporània.

Una de les més famoses coreografies de Maurice Béjart fou una escenificació sobre la música de *Bolero*, de Ravel: damunt una gran plataforma circular una dona; al voltant del cercle, homes; al fons i als costats de l'escenari, grups d'homes. La coreografia, purs moviments relacionats amb la trama de melodia i contrapunts del *Bolero*. Aquí, la potència de connotació del gest era superada per la utilització de l'escenari. Una dona al centre, envoltada a una certa distància per una munió d'homes que mai l'abastaran. El gest de la dona i dels homes era ben semblant. Una altra coreografia del mateix mestre no presentava, en canvi, cap nivell d'abstracció: un semicercle de ballarins i ballarines asseguts a terra, relaxats i amb la mímica i el gest «naturals», contemplen l'execució d'un solista que «balla» espontàniament al so d'una cançó popular.

#### 14. ESPACIALITAT I TEMPORALITAT DEL GEST

Fins ara, hem dut l'examen del gest teatral per dos àmbits fonamentals: la classe de gest i la seva relació amb el referent real. El gest té, en escena, una *espacialitat* concreta que en determinats contextos escènics pot també adquirir una forta potència informativa per a l'espectador. I una *temporalitat* no menys significativa.

Totes les gestualitats que hem examinat tenen, doncs, una *espacialitat* i una *temporalitat* que matisarà o adreçarà, com l'acompanyament paralingüístic de la paraula, el significat denotat o connotat. L'espacialitat del gest podem definir-la en funció del seu desenvolupament a partir de l'amplitud del seu radi d'execució, les parts del cos que hi involucra i fins i tot la seva simetria o asimetria. El gest en relació amb l'espai on es produeix pot aparèixer com *expansiu* o *arreglat*, *curvilini* o *rectilini*. Temporalment, el gest pot ser executat *lent* o *ràpid* o amb un ritme *regular* o *irregular*.

Un exemple interessant de l'efecte connotatiu d'aquests paràmetres formals ens el pot donar l'escenificació ja citada de *El pupil vol ser tutor*, de Peter Handke, on les característiques temporals i espacials del gest dels personatges defineixen bona part del sentit de l'acció. Dos únics personatges i una situació única: l'aprenentatge. En la primera escena el pupil està sol i l'espectador té noció de qui és i com és identificant la gestualitat pràctica que representa. El desplegament, la lentitud i el ritme regular dels seus gestos simptomatitzen més la seva llibertat i la seva tranquil·litat que les pròpies accions imitades. En les altres escenes que ja mostren la relació entre els dos personatges, pupil i tutor, a través de la gestual del pupil distingim allò que expressa i allò que imita. «L'actor que representa el pupil adopta una actitud de replegament que delata la seva subordinació i un temor considerable. Els gestos del pupil enfront del tutor són precipitats tant en la seva actitud personal, que l'espectador tradueix per por i desconfiança, com en la imitació mecànica, que són gestos inconnexos a més de precipitats, fet que revela, a més, que el personatge no està preparat somàticament per a fer el que fa el tutor. L'esquema d'aquest gest, doncs, és: ↗↘ (pujada ràpida i baixada brusca).» (...) «En canvi, l'actitud del tutor és d'expansió, en contraposició amb l'actitud de replegament del pupil, actitud de domini expressada, indirectament, a través de la seguretat en si mateix connotada. L'expansivitat d'aquest gest

denota també una diferència d'edat: el tutor és un home madur, en la plenitud del desenrotllament físic, en contraposició a l'actitud del pupíl que recorda la posició del fetus, la d'un ésser immadur, dependent, una criatura. El gest del tutor té una característica fonamental: és amenaçador. L'esquema general del seu gest, per tal de donar aquesta impressió d'amenaça, és: —↗ (inici lent i brusca pujada). Tot l'esforç del pupíl, en algunes escenes, consisteix a intentar passar del seu esquema de gest (↗↘) al del Tutor (—↗). Heus aquí com pot incidir en la interpretació de l'espectador la temporalitat i l'espacialitat de l'execució del gest de l'actor.»<sup>89</sup>

Un altre exemple significatiu el trobem a *Mary d'Ous*. La repetició mecànica d'un mateix conjunt de gestos amb lentitud progressiva en l'execució i la pausa entre gest i gest poden arribar a connotar la gradual deterioració d'una relació sentimental.

A *West Side Story*, per exemple, l'estil dels passos de ball és sempre el mateix. Canvia, naturalment, el ritme i la relació gest-espai. L'agressivitat de la coreografia del «garatge» ve donada per la *velocitat*, l'execució ràpida de gestos *amplis* i *rectilinis* que involucren la totalitat del cos en canvis sobtats d'*expansió* a *arreglament* i viceversa. En canvi, la suavitat romàntica sense excés d'erotisme del *pas à deux* de Toni i Maria ve connotada per la *lentitud*, els gestos *curvilinis* i *simètrics* i el ritme regular.

La *immobilitat* no es pot considerar, en escena, absència d'espacialitat i de temporalitat del cos de l'actor. Al teatre, com a la vida social, una *actitud* es pot transformar en *posa*. A la vida quotidiana la diferència entre *actitud* i *posa* ve donada pel caràcter espontani de l'actitud mentre que la posa és obertament artificialosa. Quan hom posa per un pintor, escultor o fotògraf cal mantenir una actitud durant un període de temps relativament llarg. Al teatre, a part de la reproducció naturalista d'una situació social d'aquestes característiques, la immobilitat té una forta fisicitat i intenció significant per la permanència espacial i per la permanència temporal de l'actitud o del gest en què la immobilitat es produeixi. La immobilitat pot connotar a través de la seva artificialitat deliberada i redundant. La força d'un espectacle com *L'aperitiu* d'Albert Vidal residia molt especialment en el quasi-estatismo espacial i en la redundància temporal de la situació que representava.

89. Anàlisi de J. Melendres (extret d'un seminari realitzat a l'Institut del Teatre, inèdit).

Una escenificació que ja hem citat anteriorment, la de l'americà Bob Wilson, *L'esguard del sord*, basava el seu missatge en la distorsió rítmica de la gestualitat i del moviment. Un exemple: un actor considerablement corpulent, caracteritzat com una tradicional minyona negra amb immenses natges i pits inflats, volàtil com globus, balla un marcat ritme *soul*. L'actor balla, efectivament, tot seguint el ritme de la música, però el poc pes de les parts esmentades del seu cos gens relacionades amb el *volum* que aparenten crea una illusió casi onírica. En el capítol dedicat a la paraula parlada ja havíem comentat d'aquest espectacle el temps que transcorre entre l'inici de la frase de presentació *Ladies and Gentle...* i el final... *men!* La justificació és, en definitiva, el temps que necessita l'execució alentida d'un gest.

## 15. LA MÍMICA, EL MAQUILLATGE I LA CARACTERITZACIÓ

A la cultura occidental, l'expressió del rostre és un indicatiu fonamental a través del qual una persona pot conèixer «coses» d'una altra. La cara denota per multitud de vies: trets fixos, expressions automàtiques directament relacionades amb l'individu i expressions volgudes amb finalitat informativa o comunicativa. Un rostre suggereix d'antuvi, a través dels trets que el construeixen, l'edat, el caràcter i el temperament de la persona i pot alhora donar a entendre el seu pensament.

Una fisonomia pot ser jove o vella, trista, dolça o múrria i adquirir, eventualment, posats, per exemple, d'escepticisme o d'aquiescència, de por, d'ira, d'astorament, etcètera. La *mímica* facial pot, doncs, ser un element paral·lel de l'expressivitat de la resta del cos, acompanyant la paraula i/o el gest i pot també ser la font principal d'expressió de la persona.

La importància de la mímica en la representació teatral apareix per fronts diversos. Hem definit l'actor com la persona dotada o ensinistrada per dominar especialment els àmbits de l'expressivitat; en la seva representació d'un personatge de ficció, l'actor compta amb la seva fisonomia, que per a l'espectador serà també la del personatge i haurà, per tant, de controlar i adreçar els seus moviments facials segons els interessos prefixats pels sentiments i les accions representades i segons l'estil per on es canalitzin la resta d'elements, de l'actor i de fora de l'actor, de la representació.

Teòricament, en una representació naturalista, la mímica haurà d'imitar la realitat i aparèixer espontània com la inflexió i els gestos, de manera que els sentiments dels personatges s'expressin a través de l'expressió natural del mateix actor, convertint-se, així, la mímica, en una guia psicològica que l'espectador interpretarà «com a la vida», sense mitjançar cap convenció, sense deturar-se ni tan sols a distingir dins el context de la ficció quins gestos mímic han estat produïts amb intencionalitat comunicativa i quins no ho han estat. En el teatre naturalista, el gest mímic és constant, i augmenta i minva la importància informativa en l'acció, segons que acompanyi la paraula i el gest del personatge o bé que sigui utilitzat intencionadament pel personatge per tal de transmetre alguna informació precisa a un altre personatge o un sentiment íntim en una pausa en solitari.

A mesura que una escenificació s'allunyi de la *imitació* de la realitat, la mímica de l'actor podrà ser més nítidament reveladora per a l'espectador. El *melodrama* i la *comèdia*, per exemple, fan imprescindible, per assolir les pretensions de llur estil, que l'actor faci un ús molt més ostentós de la seva mímica, adreçant-la amb una decisió prou evident perquè l'espectador en pugui extreure una clara noció sentimental o còmica, respectivament, en els punts àlgids de l'acció. Margarida Gautier, a *La dama de les camèlies*, fingeix la seva alegria mundana i la seva vitalitat en públic. En restar sola, la seva expressió facial canviarà radicalment. L'espectador sabrà que la d'abans era forçada. La situació canvia radicalment per un simple joc mímic i l'actriu ha de ser conscient i responsable de l'aspecte decisiu del bon ús de les seves possibilitats mímiques per una bona comprensió de l'escena per part de l'espectador, el qual hi podrà intuir el passat i el futur del personatge.

El diferents àmbits de la *farsa* duen la mímica, com ho fan amb el gest i la parla, cap a uns estereotips inconfusibles per a l'espectador en una gradació d'ostensibilitat que podríem exemplificar si comparem la *pantomima burlesca* a l'estil de Marcel Marceau, els còmics del *cinema mut* i la *farsa grotesca* a cara descoberta.

La mímica pot ser un element idoni per a la caricatura del personatge. *Operació Ubú*, d'Albert Boadella, en feia un ús magistral. Els actors i les actrius mimetitzaven, amb exageració crítica, tics de personatges extrets de la realitat quotidiana. El plaer de l'espectador sol ser immediat davant d'un bon ús d'aquesta tècnica que ha arribat a convertir-se en pura exhibició



virtuosa en camps de l'espectacle no estrictament teatrals o de ficció, com el *cabaret* i el *music-hall*. Aquesta mímica caricatural depèn força de la capacitat d'observació i dels recursos expressius de l'actor perquè pugui anar més enllà dels tòpics caricaturescs de trets gruixuts i fer de la imitació exagerada una informació de més contingut crític, com s'aconseguia a *Operació Ubú*.

Els àmbits teatrals no psicologistes són, en definitiva, els que pressuposen un relleu més determinant del gest mímic en la interpretació de l'espectador, en poder deslligar-se amb més llibertat del gest i la paraula. Les «cares» expressionistes solen confirmar el caràcter que expressen produint una mímica limitada en un sentit permanent, per damunt dels esdeveniments de l'acció. A l'escenificació de Jaume Melendres de *Les llàgrimes amargues de Petra von Kant*, de Fassbinder, un dels personatges femenins —tots ho eren— basava tota la seva significació en l'acció en una expressió immòbil que no expressava cap més intenció que la de no expressar-ne cap. En el moment que l'actriu expressava mímicament un mínim sentiment, el protagonisme d'aquella eventual informació era molt notable: una mirada de qui no mira mai pot erigir-se en sobtada expressió de domini o de súplica.

Al teatre èpic l'actor pot fer servir la seva mímica amb tota l'objectivitat que calgui en funció de la realitat escènica que hom pretengui representar i, per tant, amb tota l'arbitrarietat del món. L'ortodòxia brechtiana que hipotèticament persegueix l'objectivitat en l'exposició d'una situació a partir de la comprensió subjectiva del personatge per part de l'actor, buscaria d'oferir ostensiblement a l'espectador, a través de la mímica, la frontera difícil de copsar entre l'expressió pròpia de l'opinió que l'actor pugui tenir de la situació representada i la mímica «tipificadora» del personatge que representa.<sup>90</sup>

«La mateixa diversitat del substrat dels seus signes, la infinita varietat de cares, accentuen, evidentment, la complexitat de la interpretació d'una fisonomia. Un rostre pot voler expressar alegria o dolor, però aquests trets tindran tantes variants significatives com els particulars trets de cada cara; en aquest sentit, la mímica és un llenguatge molt personalitzat. La traducció voluntària de certs sentiments, sovint es fa difícil fins i tot per als comedians més preparats: rubor o plor no arriben sempre per comanda. Habitualment, hom fa intervenir-hi mecanismes de

90. Bertolt BRECHT, *op. cit.*

compensació que duen el contingut expressiu necessari per a ser canalitzats per uns altres llenguatges: la paraula, l'entonació o pels altres mitjans d'expressió corporal de què disposa l'actor.»<sup>91</sup>

Tanmateix, les recerques de Jerzy Grotowsky, ja esbossades en capítols anteriors, cerquen l'expressió en els músculs del rostre també contra tot clixé i l'actor preparat en aquesta tendència haurà de controlar-los i crear en ells l'emoció. Amb un dur entrenament, l'actor pot arribar a dominar el seu rostre i pot configurar amb els seus trets facials la *màscara orgànica*. L'espectador en copsarà directament l'emoció, sense poder traduir-la tot donant-li un significat generalitzat. En aquest ús extremat de les possibilitats expressives de la cara de l'actor, la mímica deixa de ser indicatiu revelador per a ser la revelació pura.

La relació entre la mímica de l'actor i l'espectador està mediatitzada, durant la representació, d'una banda, per la grandària del lloc on es realitzi i d'una altra, per la qualitat de la il·luminació i la utilització o no de maquillatge en el rostre de l'actor. El *maquillatge* condiciona la mobilitat de la mímica en diferents graus. Hem vist com la mímica produeix informacions gràcies a la flexibilitat dels músculs de la cara que es poden modificar amb gran celeritat; el maquillatge, pel contrari, posseeix una més gran immutabilitat i pot condicionar la mímica.<sup>92</sup>

Podem establir, a tall d'exemple, la relació entre la mímica i el maquillatge, comparant les que es produeixen en el naturalisme, l'expressionisme i la pantomima: a mesura que el maquillatge es faci més evident es convertirà en una trava més densa en la producció d'illusió. He dit «evident», la qual cosa significa que l'afiliació estilística d'una caracterització a base d'afegits materials en el rostre depèn de la intenció visible del grau d'imitació volgut respecte a una imitació realista versemblant.

A l'escenificació de Francesc Nello i Joan Bas de *Peer Gynt*, d'Ibsen, l'actor que encarnava el protagonista resolgué el pas dels anys sobre el seu personatge sense més caracterització que unes grans patilles postisses. Sense recórrer a una caracterització que imités el pas del temps sobre el seu rostre, l'actor representava mímicament una ganyota molt localitzada en la boca que anava accentuant-se progressivament, connotant el pas de la vida a través d'un deteriorament representat per una mena de lassitud corporal general, trets fisonòmics inclosos. L'actor, a

91. G. GIRARD i alt., *op. cit.*, p. 55.

92. *Ibidem*, p. 57.

cara neta, envelleix el personatge sense imitar els trets de la realitat i aconsegueix la versemblança escènica de la convenció que proposa en produir-se una disminució paral·lela dels trets imitatius de la realitat en el conjunt de l'escenificació.

A l'altre extrem de la balança, tenim l'exemple de l'escenificació de Montanyès i Segarra de *Sopa de pollastre amb ordi*, de Wesker, on els personatges aconseguien una mimesi de la velleja progressiva d'un nivell excellent d'illusió a partir de la caracterització que amb postissos i maquillatge feia arrugues de la pell, cabells blancs, expressió cansada, un rostre que es conjugava amb el gest, la veu i el moviment amb què dos actors joves representaven uns personatges vells; joventut, d'altra banda, coneguda per l'espectador, que feia obligada la traducció convencional de tals caracteritzacions.

Definirem el maquillatge teatral com la tècnica de preparar la cara o una altra part del cos de l'actor en funció d'un personatge i d'unes condicions lumíniques i unes distàncies determinades. La materialitat del maquillatge accepta la més variada gamma de materials capaços d'adherir-se a la pell per canviar-ne el *volum* i el *color*. La caracterització més complexa compta amb la possibilitat d'una gamma, de fet tan infinita com infinites són les fisonomies humanes, de postissos i pròtesis.

La mímica i el maquillatge poden ajudar-se o contradir-se mútuament com qualsevol dels altres llenguatges que fan la representació, possibilitat utilitzable paròdicament o per produir un efecte còmic o inquietant per la seva ambigüitat en l'espectador. El travestisme juga, sovint, amb les contradiccions entre signes d'aquest àmbit. Un home amb una caracterització femenina molt estereotipada es treu la perruca que creava una part decisiva de l'espectacular efecte: la dificultat de l'espectador per a interpretar automàticament la nova imatge és evident. Un exemple interessant ens el proporciona el personatge fronterer creat per Pavlovsky. L'actor es presenta davant del públic vestit de dona però el seu maquillatge no el transforma, sinó que l'ha utilitzat precisament «com una dona», malgrat els seus trets fisonòmics marcadament masculins. El maquillatge de Pavlovsky tendeix a ressaltar les seves pròpies faccions, sense perruques ni artificis, i sense jugar amb els trets de la femineïtat tòpica és, tanmateix, culturalment femení.

El *pentinat* és un altre element que complementa la imatge del personatge. Un element fortament estereotipat i sovint lligat a la identificació del caràcter, de la procedència o dels gustos

del personatge. Els cabells dels personatges poden ser indicis situacionals reveladors, fins i tot, d'una situació anterior: lluita o amor, per exemple. L'ordre dels cabells acostuma a ser tan fortament denotatiu i connotatiu que algunes escenificacions que pretenen que els actors i les actrius siguin individus despersonalitzats —neutres— per a representar successivament personatges diferents o que pretenguin fer desaparèixer tot tret significatiu previ a l'expressió que produeixi una emoció —Grotowsky— han de neutralitzar l'ordre dels cabells, camuflant o homologant la inevitable càrrega denotativa i connotativa del *pentinat*.

A l'escenificació de Joan Ollé de *Plany en la mort d'Enric Ribera*, per exemple, els actors i les actrius que incorporaven, indistintament, els personatges, creaven una prèvia neutralització —una mena de disponibilitat de maniquí— en tractar idènticament, actors i actrius, llur respectiva caracterització que difuminava les faccions sense arribar a la cara blanca del mim tradicional i que amagava els cabells sota un casquet. Les veus i les indumentàries sí que responien al sexe dels actors —no sempre al dels personatges—, i tot plegat creava una absoluta impossibilitat d'illusió de realitat.

En altres escenificacions, en què un mateix actor ha d'incorporar diferents personatges, pretenent que l'espectador no identifiqui l'actor, cal una caracterització de màxim efecte il·lusori. El cas esmentat sol respondre, però, més a una necessitat econòmica que estilística. Si de cas, la successió de caracteritzacions perfectes d'un mateix actor pot esdevenir finalitat estilística quan això arriba a exhibir-se com un *virtuosisme*. El domini tècnic de la transformació —Fregoli—<sup>93</sup> arribà, en èpoques passades, a ser valorat en si mateix, cercant-hi, l'espectador, més que cap tret ficcional de la representació, la velocitat i la perfecció dels canvis, duent, doncs, aquesta pràctica a les fronteres del teatre, a l'espectacle d'exhibició.

Un mateix actor pot també suggerir ben clarament a l'espectador el canvi successiu d'identitat, amb senzills canvis parcials de l'aspecte facial a base de referències molt estereotipades —una perruca, un nas, un bigoti, una piga— de la fisonomia adequada al personatge.

El maquillatge de la pantomima tradicional busca la desaparició de la fisonomia de l'actor per poder produir expressions fortament significatives. Malgrat que el gest mímic sigui quelcom

93. Leopoldo FREGOLI (1867-1936).

tan personal, en esborrar de la cara els trets fisonòmics d'un rostre amb el maquillatge blanc que neutralitza les faccions, es facilita la composició d'estereotips expressius facials a base de combinacions de tensions dels músculs facials. Així, el mim pot descontextualitzar expressions precises i substituir la paraula, sense cap esforç suplementari per a l'espectador.

La caracterització realista, en canvi, acostuma a jugar amb uns trets estereotipats de la fisonomia i procura fixar-los en el rostre de l'actor, canviant-li-ho, en la mesura que a l'actor li calgui transformar-lo per tal de facilitar el reconeixement immediat d'un personatge d'edat, caràcter i temperament molt diferents als seus. En realitat, els personatges teatrals no tenen assenyalats uns trets fisonòmics precisos, llevat dels personatges històrics o de casos aïllats en què la fisonomia del personatge és part primordial dels motors de l'acció, com podria ser el cas de la lletjor de *Cyrano de Bergerac*, la bellesa —concepte molt aleatori— de Dorian Gray o els trets simiescs adoptats per José Luis Gómez per a la seva interpretació del kafkià *Informe per a una acadèmia*.

La caracterització pot transformar les fisonomies no únicament creant il·lusió de veritat, sinó també fent ostensible la seva artificiositat en un sentit dramàtic. A mesura que l'artificiositat del maquillatge sigui més evident, la importància de la mímica per a l'espectador variarà, minvant o augmentant, segons la possibilitat de reconeixement, segons la dosificació de trets de fantasia i trets imitatius. Hi ha caracteritzacions de «fantasia» que han arribat a adquirir la categoria d'estereotips evidents, com alguns monstres popularitzats pel cinema.

## 16. LA MÀSCARA

D'antuvi, la *màscara* es distingeix de la caracterització per la seva *immobilitat* i la seva relativa independència de l'actor, atès que la màscara, com a objecte, pot continuar denotant separada del cos, cosa impossible en la materialitat de la caracterització que sols pot prendre sentit en formar part del mateix actor.

La principal característica de la màscara tradicional és que representa un rostre humà, una cara, doncs, amb una fisonomia determinada i una expressió mímica fixa. Referint-se a aquesta particularitat bàsica de màscara, Molinari estableix una clara

diferenciació amb la mímica: «en el context de la representació la mímica té un valor prevalentment expressiu, és a dir, revelador d'un *status* psicològic o d'un "afecte", com es deia en segle passats. La màscara, per la seva fixació d'un gest mímic, transforma en signe continu, persistent en el temps, allò que havia de ser, per definició, una condició transitòria. Llavors, aquesta condició transitòria de la mímica convertida en perenne fa que el gest mímic, trist per exemple, fixat en la màscara, esdevingui signe de la tristesa fonamental del personatge. Situació que es fa particularment interessant quan el signe fixat de la màscara és contradictori constantment, per exemple, en la manera de gesticular o de parlar o per la indumentària del *personatge*».<sup>94</sup>

La màscara pot jugar en la representació teatral una extraordinària gamma de relacions amb l'actor i, per tant, amb el personatge i la ficció representats. La màscara transforma instantàniament l'aparença de l'actor i exigeix una nova dimensió de la seva gestualitat que canvia, radicalment, la seva espacialitat. És estèticament i significativament inconcebible un moviment i una gestualitat «naturalistes» en actors portadors de màscara, llevat, és clar, de produir-se amb intenció paròdica.

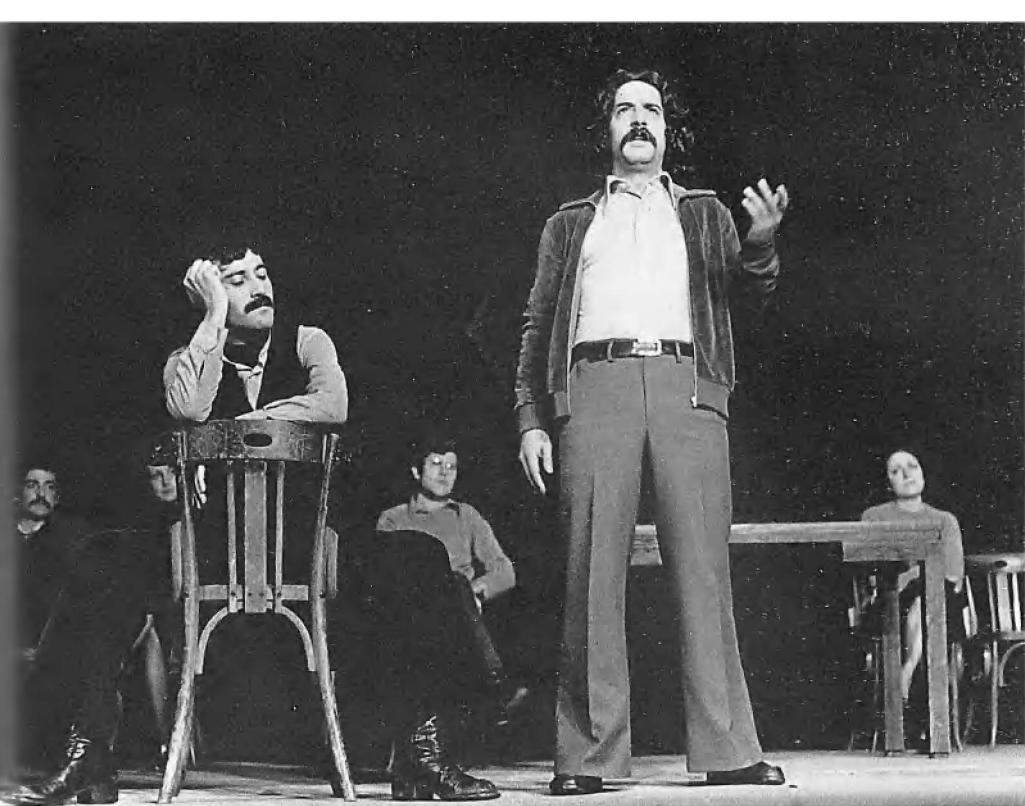
Mounin en el seu estudi sobre el mim contemporani estableix tres tipologies de màscares: «la *neutra*, que suprimeix el rostre; l'*expressiva*, que suprimeix la mímica de l'actor superposant-li *a priori* una expressió generalment paroxística, fixa; i la *contra-màscara*, que a més de suprimir la mímica de l'actor, li superposa una mímica contrària a la que el personatge exigiria d'antuvi, per exemple, una màscara estúpida per a un personatge intel·lectual o una màscara bestial per a un personatge tendre».<sup>95</sup>

En realitat, el disseny d'una màscara neutra, inexpressiva, que no prengui sentit en el cos de l'actor al més mínim gest i en el més petit desplaçament, és ben difícil. La màscara és un terreny contradictori: «La *màscara* mostra l'actor i l'actor ha de mostrar la *màscara*. La màscara es projecta com una altra dimensió i ella projecta, alhora, qui la duu.»

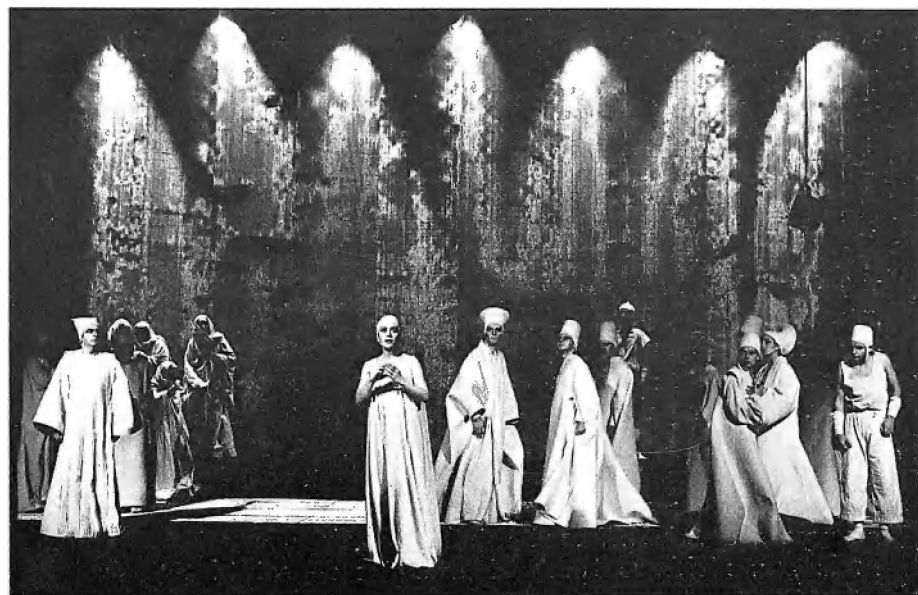
Peter Handke proposa els personatges d'*El pupil vol ser tutor* amb màscara. L'escenificació de José Luis Gómez, seguint la proposta de l'autor, creava dues màscares lògiques de lectura precisa. Les màscares dels personatges feien, per una banda, que l'espectador no s'ocupés a desxifrar els constants canvis propis

<sup>94</sup> Cesare MOLINARI i Valeria OTTOLENGHI, *op. cit.*, p. 112.

<sup>95</sup> Georges MOUNIN, *op. cit.*



30. M. A. Capmany, X. Romeu. *Preguntes i respostes sobre la mort de Francesc Layret, advocat dels obrers de Catalunya*. Dir. J. A. Codina.



31. S. Espriu. *Antígona*. Dir. J. Montanyès, fig. F. Puigserver. Teatre d'Horta. Foto Ros Ribas.

La indumentària afegeix al cos de l'actor —el cos del personatge— tota la seva càrrega d'informació social, històrica, etcètera, difícilment neutralitzable.



32. C. Gelabert. *Acció 0 i Acció 1*. Dir. C. Gelabert, fig. F. Amat. Sala Vinçon, de Barcelona (1976). Foto Colita.



33. C. Marlowe, B. Brecht. *Vida del rei Eduard II d'Anglaterra*. Dir. Ll. Pasqual, esc. F. Puigserver. Teatre Lliure (1979). Foto Ros Ribas.

**La materialitat de la indumentària pot esdevenir símbol, abstracció o informació precisa en la interpretació dels fets de l'acció.**





34. H. Ibsen. *Peer Gynt*. Dir. F. Nello i J. Bas, esc. R. Ivars.  
Teatre Romea, de Barcelona (1982).



35. A. Wesker. *Sopa de pollastre amb ordi*. Dir. J. Montanyès  
i J. M. Segarra, esc. J. M. Espada. Teatre d'Horta (1979).

L'edat d'un personatge pot ser representada mitjançant una convenció o a través de la caracterització artificial de l'actor.

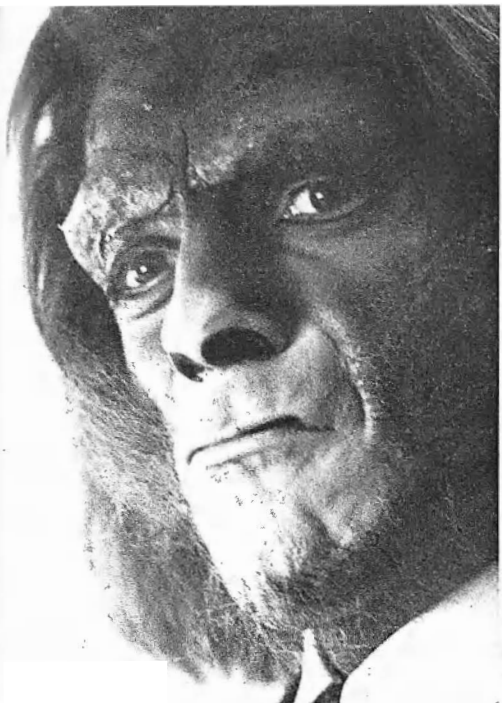


36. F. Castells. *Vodevil*. Dir. J. Castells, mús. J. Vives. Centre Cultural, de Terrassa (1982).



37. P. Weiss. *Marat-Sade*. Dir. P. Planella, esc. I. Prunés i M. Amenós. Teatre Romea, de Barcelona (1982). Foto Ros Ribas.

La mímica i la caracterització poden ser complementàries i contradictòries, entre elles i amb la resta d'elements de la representació.



F. Kafka. *Un informe para una academia.*  
Dir. J. L. Gómez. Teatre Capsa, de Barcelona (1973).  
Foto D. Enrique.



39. R. Sirera. *Plany en la mort d'Enric Ribera.*  
Dir. J. Ollé, esc. I. Prunés i M. Amenós.  
Saló Diana, de Barcelona (1977).



Els Joglars. *M-7 Catalònia.* Dir. A. Boadella, esc. F. Puigserver.  
Teatre Romea, de Barcelona (1979).

caracterització transita en una ampla gamma expressiva entre la representació mimètica, caricaturesca o arbitrària dels trets d'un personatge.



11. A. Boadella. *Operació Ubú*. Dir. A. Boadella, esc., fig. i màs. F. Puigserver. Teatre Lliure (1981). Foto Ros Ribas.



12. Els Comediants. *Sarau de gala del rei Tòtil I*. Teatre Lliure (1982). Foto Ros Ribas.

La màscara capgira la relació del cos de l'actor amb l'espai i l'espectador.



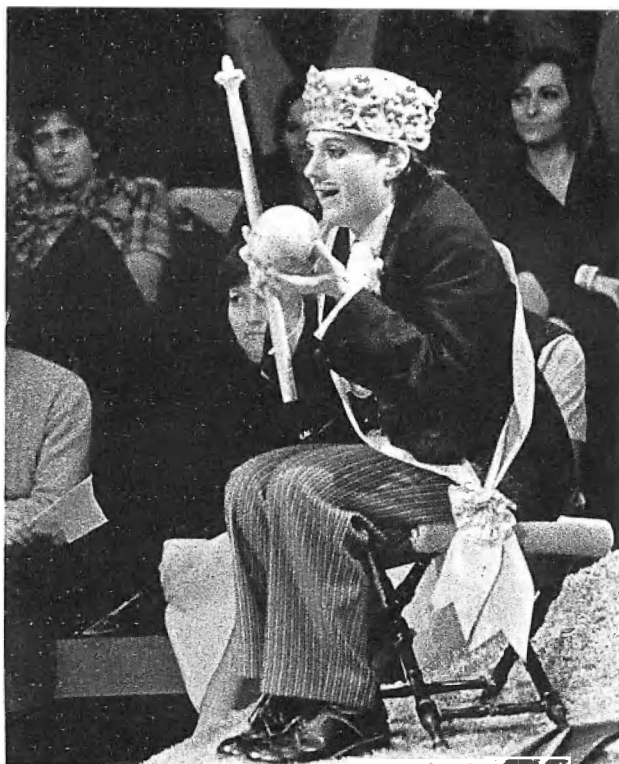
43. E. Labiche. *El més feliç dels tres*. Dir. J. Melendres, esc. A. Raval.  
Teatre de l'Orfeó de Sants (1982). Foto Bofill.



44. Ll. Pasqual. *Camí de nit*. Dir. Ll. Pasqual, esc. F. Puigserver.  
Teatre Lliure (1976). Foto Ros Ribas.

**L'accessori transita una subtil frontera entre la definició d'un personatge i la del seu entorn present o absent.**





45. G. Büchner. *Leonci i Lena*. Dir. Ll. Pasqual, esc. F. Puigserver. Teatre Lliure (1977). Foto Ros Ribas.



46. J. Genet. *El balcó*. Dir. Ll. Pasqual, esc. F. Puigserver. Teatre Lliure (1980). Foto Ros Ribas.



47. H. Ibsen. *Hedda Gabler*. Dir. P. Planella, esc. F. Puigserver. Teatre Lliure (1978). Foto Ros Ribas.

**Els avatars d'un accessori poden ser el motor de l'acció dramàtica.**

de la mímica en benefici de la significació de les accions concretes. Dues nocions fixes, permanents, de prepotència i temor eren suficients. Tanmateix, la permanència produïa un efecte interessant. La màscara del pupil, malgrat que reproduïa una expressió fixada, podia donar a l'espectador la sensació d'adaptar-se al sentiment expressat pel cos de l'actor. Si el cos del pupil expressava temor, alegria o despreocupació, la seva expressió fixa passava a formar part del sentiment, mentre que els trets fixos de la prepotència en la màscara del tutor romanien amb molta més força per damunt de l'acció.

A *Operació Ubú*, d'Albert Boadella, l'espectador era conduït en la seva posició de receptor, segons si els actors utilitzaven o no la màscara. Els actors interpretaven una ficció en la qual representaven personatges familiars fortament caricaturats a partir del gest, la veu, la mímica i, en grau inferior, de la indumentària. Dintre d'aquesta ficció, els personatges fan una altra ficció per a la qual utilitzen màscares. Automàticament, el joc esdevé altament grotesc. L'espacialitat dels personatges canvia en benefici de la teatralitat dels seus actes i de la reacció de l'espectador davant la comicitat menys lligada a la significació de la *caricatura* i més a prop del pur estímul, esdevé més «alliberadora».

A *Operació Ubú*, tanmateix, l'ús de la màscara era significatiu fins i tot en els moments de ruptura, que els personatges de ficció entraven o sortien en el joc amb la paròdia d'*Ubú, rei*, que els obligava a dur la màscara. El moment dramàtic, eminentment mímico, del protagonista en els successius incorporar-se i llevar-se la màscara constituïen informacions decisives per a la comprensió de l'acció per part de l'espectador.

Gent de teatre tan experimentada com la del Théâtre du Soleil, asseguren que «l'actuació amb màscara crea per la seva intensitat i la seva brillantor en l'espai, una força màgica que invita el públic a un veritable diàleg».<sup>96</sup>

En un altre ordre estètic i estilístic, podem també contemplar la màscara teatral com a participant de la riquesa de significació de la màscara dels rituals tradicionals; religiosos o carnavalescs. «La màscara teatral comparteix tot llur ventall de possibilitats i paral·lelament a les seves característiques, diguem-ne antropològiques, permet la dissimulació, la transfiguració, la sublimació, l'alliberament, la simbolització, la revelació.»<sup>97</sup>

96. Théâtre du Soleil, *L'âge d'Or*, Stock, 1975.

97. Paul HOOREMAN, *Clés pour le spectacle*, 1971.

Si bé tot aquest examen ha contemplat la màscara com a reproducció del rostre humà, no cal dir que l'àmbit de la màscara també pot jugar amb aparences animals i objectuals i transitar amb total llibertat l'eix concreció-abstracció. En qualsevol cas, tots els aspectes examinats quant a l'ús de la màscara s'adeqüen a tots els trets formals possibles.

La imaginació i la fantasia són camps oberts a la màscara teatral fent possible una dimensió plàstica en la representació pràcticament infinita.

Formalment, la tipologia és ben variable i cobreix tot un ventall que aniria des de les màscares tradicionals provinents de les més antigues manifestacions teatrals, com la tragèdia clàssica i la *Commedia dell'arte*, als més actuals experiments amb tota mena d'objectes i materials, que en ser utilitzats «com a màscara», poden ser considerats màscares. La materialitat pot ser tan variable com la tipologia: couro, roba, paper, plàstics i polièsters, fusta, filferro, encapçalarien una llista inacabable. La importància de la forma i el cromatisme de la màscara es relativitza per a l'espectador segons el seu grau de concreció o d'abstracció. Fins i tot les dimensions desmesurades són permeses a la màscara. Cal no perdre de vista la intensa relació de la màscara amb el *grotesc popular*. La utilització en augment de la màscara *grotesca* la tenim ben representada a casa nostra en uns conreadors tan decidits com Els Comediants, inspirats sovint en tradicions populars, a més de sovintejar en el seu teatre l'ús de la màscara, probablement en tots els sentits que hem examinat en aquest capítol.

## 17. LA INDUMENTÀRIA: CARÀCTER I AVATARS

Els humans civilitzats cobrim i guarnim el nostre cos amb vestits i accessoris d'aparença i utilitat ben diverses, inventats i agençats per a llur funció per causes i condicions d'índole ben heterogènia. El clima, el poder adquisitiu, les convencions socials, el gust de l'individu, la moda, són a la base del vestir. La indumentària dels individus en societat es constitueix en font d'informació codificada que la converteix en índex personal relatiu als gustos i a l'economia dels individus i de les col·lectivitats.

El vestir, és a dir, el fet de dur una indumentària, està, a més, subjecte a un joc de constants transformacions propiciat per la



peripècia de la vida quotidiana de la persona. Els canvis de temperatura, els fenòmens atmosfèrics, les relacions humanes, el treball, les necessitats fisiològiques, qualsevol incident de la vida d'un individu, l'atzar, fins i tot, sotmeten indistintament allò amb què homes i dones ens vestim a un seguit de canvis i mutacions que esdevenen, en ser observades, expressió de la situació present de l'individu i, alhora, índex inapel·lable del seu passat immediat o d'unes intencions imminents denotatives d'un esdeveniment futur.

La indumentària té, doncs, dos nivells informatius prou potents en la comunicació entre els individus: per una banda, els signes convencionals que adjudiquen al vestit un valor social que caracteritza l'individu i el col·loca, alhora, en un context col·lectiu; i per una altra, els avatars del vestit en la vida de l'individu.

Aquesta dualitat informativa *caràcter-avatars* de la indumentària queda ben exemplificada en la manera mateixa amb què la publicitat procura la venda de vestits. Observem aquesta activitat quasi parateatral que són les desfilades de models que tenen com a finalitat donar a conèixer les noves modes en la indústria i el comerç del vestir: vestits, sabates, joies, tota mena d'accessoris, pentinats i maquillatges, són presentats en acció: exhibits. Els homes i les dones que desfilen per la passarel·la ho fan mostrant possibles moviments, posicions i mutacions en què es pot trobar un vestit durant el seu ús. Tanmateix aquests avatars de la passarel·la solen estar força lluny dels de la realitat, sempre molt més brutal, i es presenten estilitzats i cercant una considerable idealització tant de la relació vestit-cos com de la relació vestit-cos i l'hipotètic medi on tindran lloc els seus inevitables avatars.

La història de la moda en el vestir mostra l'afany comunicatiu dels éssers humans en tots els seus giravolts, sovint amb invents incomprendibles, per tal de fer el vestir significatiu individualment i col·lectiva. En la moda, per damunt dels interessos econòmics que sens dubte intervenen en la seva evolució, hom pot detectar graus d'identificació ben diversos de l'home amb la cultura i la societat a la qual pertany. Hom pot intuir com l'home es resisteix, s'integra, fuig, s'inhibeix o fins i tot intenta forçar el curs de la història on s'emmarca.

Tots els rituals socials acostumen a ostentar uns trets característics relacionats amb la indumentària. Els rituals socials i les modes mantenen una interessant dialèctica que crea, conserva i evoluciona les convencions relatives a l'indument. Hi ha rituals socials que es basen, precisament, en el manteniment anacrònic

de modes passades, com és el cas de moltes litúrgies religioses, cerimònies del poder o celebracions populars i uns altres plenament lligats al fet social de vestir a l'última moda. La dialèctica de la moda i els rituals juga sempre amb l'ostentació de trets d'identificació jeràrquica, psicològica o fins i tot de provocació estètica i eròtica. Les trobades en llocs de diversió, per exemple, solen convertir-se en un aparador social on la indumentària juga un paper ben decisiu. El ritual teatral participa plenament d'aquesta dialèctica.

No parlem de les èpoques en què el teatre es representava amb l'espai dels espectadors a plena llum i que en molts dels casos hi adquiria més importància el vestir del públic que el dels personatges de l'escena. Abans de la massiva popularització del cinema i de la televisió, en els teatres on es representaven comèdies on els actors anaven abillats amb indumentària coetània a la dels espectadors, l'escenari esdevingué autèntic aparador de la moda. L'espectador podia contemplar amb tota comoditat l'elegància en el vestir de les figures de fama, tot comprovant els seus efectes en unes hipotètiques situacions reals.

L'escenari recull, evidentment, molts més aspectes de la indumentària que els purament exhibicionistes. L'escenari pot desenvolupar tota la gran complexitat significativa de la indumentària i pot exhaurir la dialèctica que he denominat *caràcter-avatars* del vestir social i encetar-ne de noves. El teatre, a més de poder assimilar totes les possibilitats del vestir social històric o en voga, des de la cerimònia a la disfressa, des de l'ús convencional a la reconversió de la inventiva del joc infantil, per exemple, pot transformar en indumentària tota mena d'objectes i transgredir la més imaginativa de les realitats. La ficció teatral manté la dualitat fonamental caràcter-avatars de la indumentària social fins i tot quan la significació del vestit esdevé més complexa que la de la vida real. En la representació teatral, la indumentària del personatge pot imitar o reproduir exactament allò que el personatge vestiria en la realitat, donant a l'espectador una informació immediata d'època, cultura, nivell social, etcètera, i pot també no representar cap ús social sinó pures al·lusions simbòliques que connotin determinats valors d'abast universal. En el gran camp que abasten aquests dos àmbits tindriem el *caràcter*. La indumentària pot també reflectir l'acció sense cap altre complement per la seva pròpia peripècia escènica.

## 18. TIPOLOGIA I FUNCIONS

Tot vestit té un volum, una forma, un color, un material, una textura i una construcció que adquireixen el seu aspecte definitiu en el cos de l'actor o de l'actriu que el vesteix. A partir d'aquí, el vestit que duu el personatge s'inscriu en el context visual de la representació i comença el seu camí en la producció de sentit. Un camí que té infinitat de direccions que poden ser transitades amb la més ampla de les normatives: l'estil, és a dir, la resolució formal d'un conjunt d'intencions.

a) El vestit teatral pot voler reproduir en l'escena el paper social de la indumentària. L'actor representa el seu personatge de ficció vestit amb una indumentària que *reproduceix* la forma, el color, el material, la construcció, etcètera, del vestit propi de la realitat que representa.

b) El vestit teatral pot *estilitzar* el de la realitat i reduir-lo a allò que el seu creador consideri com a essencial pel seu reconeixement —i això sempre és extremadament subjectiu— i jugar lliurement, conjuntament o per separat, amb uns trets sempre definits per la forma, el color, el material, la construcció i el suport definitiu del volum que és el cos de l'actor. Aquesta reducció esmentada a allò essencial no significa pas simplificació obligada, sinó lliure associació de determinats trets entre el model real i el model estilitzat.

c) El vestit que caracteritza el personatge pot també ser suggerit per una al·lusió *metonímica* que prengui la significació d'una indumentària convencional, a partir d'una part o d'un element prou representatiu del referent al·ludit que generalment completa o transforma una indumentària de base poc significativa.

d) Qualsevol objecte que cobreixi intencionadament el cos de l'actor es converteix en *metàfora* de vestit i, lògicament, la identitat d'aquests objectes pot transitar l'eix concreció-abstracció segons si la seva aparença s'acosta o s'allunya d'un referent real reconeixedor, tot podent arribar, per aquesta via, a una possible indumentària *abstracta*.

Naturalment, aquestes cinc tipologies de vestit teatral —de reproducció, estilitzada, metonímica, abstracta i metafòrica— s'articulen en la representació en funció de la intensitat de la seva relació amb els altres elements en joc i adquireixen el seu sentit, fonamentalment, en el fet d'intervenir en la caracterització dels personatges, en la seva possible intervenció autònoma en l'acció

i en la seva potencialitat de transformar o condicionar el cos de l'actor:

a) *El vestit realista*

El vestit, dèiem, és interpretat per l'espectador com un índici personal, individual del personatge —els seus gustos— i, alhora, social, col·lectiu —la seva economia. La indumentària dels personatges, com els objectes escenogràfics que representen el lloc de la ficció, pot romandre immutable al llarg de tota una representació o canviar, amb una periodicitat més o menys freqüent. Els propis avatars d'una sola indumentària poden donar, en un context que imita la realitat, informacions lligades a l'estat de les coses i als canvis climatològics.

Una representació realista pot representar el transcórrer d'un temps determinat en un mateix indret per al·lusions dels avatars del vestir i, per exemple, de la relació de classe entre els diferents personatges: els «rics» canvien sovint de vestit, adequant la indumentària a l'estació i al ritual social representat, mentre que els «pobres» sols ostenten algun petit canvi relacionat amb l'estació. Una representació pot també introduir la noció del pas del temps o l'evolució social o econòmica dels personatges a partir de fer ostensible la degradació o l'amillorament de la indumentària,

Segons la intenció estilística d'una escenificació, la indumentària del personatge pot estar relacionada amb la resta d'elements d'una manera total per una lògica d'època, d'ambient, de moda, etcètera. Com en el cas escenogràfic, com més mimètic és el conjunt visual menys disponibilitat de connotació tenen els signes de la indumentària que l'espectador interpretarà estrictament per allò que representen. Però la indumentària pot aparèixer també en una representació assumint una funció molt més preponderant. La representació pot transportar als vestits la responsabilitat de la descripció del lloc representat, per exemple. L'espectador pot situar en un espai buit de tot element escenogràfic significatiu, un lloc, una època, una hora del dia, amb la simple al·lusió que hi faci la indumentària. La tarima pelada d'un dels tres punts focals d'*Alias Serrallonga*, d'*Els Joglars*, per exemple, no fa cap al·lusió a un lloc determinat i, sovint, ni tan sols per allò que diuen els personatges. La indumentària és suficient per anar ubicant llocs i èpoques diverses.

## b) *El vestit estilitzat*

L'estilització de la indumentària pot definir-se com la de l'objecte escenogràfic: un procediment que representa la realitat sota una forma simplificada, reduïda a allò essencial de les seves característiques o també simbolitzada en funció d'una interpretació personal. Tal com apuntava al principi del capítol, la noció simplificada no es tracta, en el camp de l'estilització, d'una qüestió quantitativa, sinó estrictament qualitativa. L'estilització pot transformar el «farbalà» essencial que pot identificar un determinat vestit en un altre que accentuï, precisament, aquesta imatge i la multipliqui en «molts farbalans». O viceversa. I en aquest sentit, hom pot procedir a l'estilització i partir del conjunt de trets relatius a la forma, al material, al color, al volum relacionat amb el cos de l'actor o arribar-hi treballant per separat alguna d'aquestes bases.

Vegem alguns exemples de diferents tractaments de l'estilització i del sentit adquirit en el context de la representació: A *Una altra Fedra, si us plau*, d'Espriu, escenificada per Ll. Pasqual amb escenografia de F. Puigserver, els personatges del conflicte van vestits de blanc, de temporalitat imprecisa, donant bàsicament la impressió de potentats i reforçant la sensació d'un exterior de cara a mar. Hi ha dos personatges perifèrics amb vestits no estilitzats: un pescador silenciós que sense cap al·lusió en la seva aparença adquireix en el context una mena de símbol de mort premonitòria relacionada amb el mar i un músic que executa l'acompanyament musical i que vesteix de carrer. El conjunt no duu, evidentment, a cap caracterització concreta dels personatges sinó a l'al·legoria.

Una altra utilització ben diferent de l'estilització l'observem en el vestuari del mateix Puigserver per *El misantrop*, de Molière, el qual simplifica la indumentària pròpia de l'època mantenint la imatge essencial amb una gamma de teles semblants i amb una gamma de colors —blancs crus— també semblant per a tots els personatges, homes i dones. Un conjunt que adquireix versemblança en un context visual del lloc representat també molt simplificat. Aquest cas d'estilització no persegueix cap connotació simbòlica sinó més aviat difuminar els detalls històrics en benefici d'un seguiment més intemporalitzat del missatge del text parlat.

Un exemple d'indumentària estilitzada molt més determinant per a la interpretació de la ficció per part de l'espectador podria

ser la vestimenta que Puigserver adjudicà a la Nuri de la *Terra baixa*, de Guimerà, escenificada per Josep Montanyès: les volàtils gases del seu vestit l'abillaven enmig d'un context escènic de materials rústics, on objectes i vestits connotaven la ignorància i la innocència respecte als interessos que menaven el drama reflectits en la cruesa de personatges i materials.

### c) *El vestit suggerit*

De vegades, la indumentària d'un personatge és simplement suggerida per un element o una part. Un vestit elegant pot estar suggerit pel barret o la corbata, la reialesa per la capa, la frivolitat pel boà de plomes, el *cow-boy* per les cartutxeres i el barret. Aquest ús s'allunya progressivament de tota intenció d'il·lusió de realitat i és propi de gèneres o d'estils d'intencionalitat satírica o didàctica. Cal distingir d'aquesta tipologia d'indumentària teatral d'inspiració lúdica i ben emparentada amb la noció de metonímia —una part que representa un tot—. L'ús purament *descriptiu* i l'ús *simbòlic* quan aquesta tipologia de vestit més que caracteritzar metonímicament el vestit d'un personatge li afegeix un caràcter o un valor més universal.

### d) *El vestit metafòric*

També els objectes —concrets o abstractes— poden esdevenir indumentària —metàfora de vestit— quan s'utilitzen per cobrir el cos de l'actor d'una manera abstracta o bé al·ludint directament a indumentàries determinades prolongant així la metàfora. Aquest ús, però, pot produir-se en dos sentits: un d'*impropi*, quan el crea la necessitat en la ficció representada. Exemple: un personatge es treu el fred cobrint-se amb papers de diari, s'amaga de la pluja sota un plàstic o qualsevol altra cosa o bé es tapa la nuditat transitant dins un bocoi després d'haver perdut en el joc. O un sentit *propi* quan els objectes són usats com a vestits. Exemple: un personatge pot aparèixer cobert parcialment o total amb objectes destinats a d'altres funcions i convertits en una transposició metafòrica, en indumentària figurada: un grup de soldats duu embuts en comptes de cascs i tapadores per escuts o una cupletista pot sortir amb flameres a la pitrera connotant un vestit ben llampant.

Aquesta indumentària esdevindrà *abstracta* a mesura que els

objectes que la fan deixen de ser reconeguts per l'espectador mantenint només el sentit metafòric: l'objecte metàfora de vestit.

L'abstracció total de la indumentària pressuposa que l'objecte que vesteixi l'actor no pugui ser identificat amb cap vestimenta de la realitat ni reconeixedor per cap funció ni per cap al·lusió. L'espectador es pot trobar, tanmateix, davant d'una representació en què els actors es cobreixin amb elements no identificables en cap sentit dels examinats —materials no manipulats, per exemple— que no facin possible cap associació lògica amb la seva denotació directa o amb un possible valor simbòlic difícil de conferir a molts materials no manipulats. Aquí s'obre de bat a bat el camp de la connotació a la interpretació individual de cada espectador. I probablement, en aquests casos, el terme indumentària també deixa de ser escaient.

## 19. *EXTENSIÓ I LÍMITS*

Allò que l'actor vesteix en escena sempre té el seu significat. La neutralitat de la indumentària, la no producció de sentit del vestit es fa tan difícil com la neutralitat absoluta d'un espai escènic buit que, com ja vam examinar al capítol corresponent, fa sempre significatius els més mínims trets de la seva aparença no travestida de res. ¿Existeix alguna indumentària escènica neutra? Què succeeix quan els actors actuen amb la mateixa roba que duen «al carrer»? ¿És el nu, l'absència d'indumentària en el cos de l'actor, aquesta noció de neutralitat no productora de sentit de ficció?

En realitat, no es pot adjudicar a la indumentària «de carrer» dels actors en la representació d'una ficció un grau zero en la producció de sentit paral·lel a la de l'espai buit, atès que mai no desapareix del sistema de valors de l'espectador la potència denotativa i connotativa extraficcional del vestit. Quan els actors vesteixen una indumentària que no pretén d'aportar la seva càrrega d'informacions a allò que es fa a l'escena, inevitablement, l'aparença dels actors entra en el joc conferint-li, si més no, una determinada noció estètica. Altrament, la convenció teatral de ficció representada és tan forta que l'espectador necessitarà sempre una referència ben explícita que li faci entendre que allò que vesteixen els actors a escena són els mateixos vestits que duïen al carrer. La neutralitat, doncs, és molt relativa i ambigua.

Pensem que la noció neutralitat en la indumentària ha arribat a convertir-se en tret estètic definitori, per no dir convenció, dels estils de representació que pretenen allunyar l'espectador de tota noció de ficció.

El *teatre document* podria ser un d'aquests estils que proven d'evidenciar la personalitat «real» de l'actor, com a narrador d'uns fets reals. Hi ha en aquest àmbit estilístic una gradació en l'ús d'aquesta convenció de neutralitat que poden exemplificar les representacions de teatre document a l'estil de *Preguntes i respostes sobre la mort de Francesc Layret*, on els actors no feien servir en cap moment vestuari significatiu de l'època i del conflicte social representat i *La Setmana Tràgica*, on la indumentària d'època venia suggerida per uns elements que evidenciaven el seu caràcter de disfressa, sobretot quan apareixien personatges del poder que repetien fragments documentals. Una altra evidència del fet que la neutralitat del vestit és una convenció la tenim en el maillot del mim tradicional.

Tampoc no es pot adjudicar el grau zero de significat a la indumentària inexistent, és a dir, al nu integral. En aquest cas escenic, la no informació de la indumentària visible és un fet; però el context de l'escena és probable que suggereixi una hipotètica indumentària «absent» o bé converteixi el «nu» en una metàfora relacionada també amb el perquè simbòlic de l'absència de vestits. Citaré com exemple d'aquests dos casos l'escenificació d'A. Alonso de *Woyzeck, un altre?*, on en una determinada escena Maria es despulla en una acció —¿avatars de la seva indumentària?— que barreja un clixé realista (despullar-se) i una al·lusió simbòlica (alliberar-se) directament relacionades amb el context argumental de l'obra. Un altre exemple el trobem en la nuesa eventual de dos dels personatges de *Fulgor i mort de Joaquín Muñeta*, de Neruda, escenificada per F. Puigserver; l'absència de vestit pretén universalitzar el contingut d'un diàleg amorós en despersonificar-lo totalment i l'acció no dona cap nom ni cap caràcter als actors nus que apareixen en escena. ¿Són, sense roba, eventualment, ells mateixos? Decididament, no. La convenció de ficció representada continua manant.

Una indumentària intemporal és, en la representació, aquella que l'espectador no pot ubicar en cap època reconeixedora pel seu bagatge cultural. La intemporalitat de la indumentària també sol ser molt relativa, atès que l'acció també es pot ubicar mitjançant la paraula o altres aspectes visuals o auditius, és a dir, segons les referències ambientals o textuais de l'escenificació.



La indumentària també pot ser una barreja d'elements de cultures i èpoques diferents —no em refereixo a la possibilitat que la representació reproduïx un ball de màscares, per exemple— la qual pot dur el vestit o el conjunt de vestits cap a un terreny simbòlic o decididament allegòric.

La representació també pot fer versemblants tota mena de combinacions entre les diferents tipologies de vestit teatral definides anteriorment. El figurinista pot vestir l'actor i l'actriu tot transformant-los en una metàfora vivent. Les possibilitats de travestisme que ofereix la indumentària són infinites i la seva capacitat paròdica inexhaurible. Cito, a tall d'exemple, tres treballs de Fabià Puigserver:

Els vestits de primera comunió de *Mary d'Ous*, que, més enllà de la caracterització d'uns personatges concrets, s'erigeixen en símbol polivalent que creua les relacions domèstiques amb el poder establert i que en successius jocs de transformacions —supressió d'una part del vestit— duen l'estil de la mateixa representació de la paròdia a la caricatura i de la caricatura a l'allegoria i a l'abstracció. Un altre exemple interessant el tenim a l'escenificació de Ll. Pasqual de *Vida del rei Eduard II d'Anglaterra*. La indumentària que vesteix l'actor que representa el rei Eduard canvia subtilment en cada nova aparició: l'actor l'ha canviada per una de més vella, més tronada. L'espectador no s'atura a descobrir l'extraficcional canvi de vestit, sinó que veu únicament en l'evident degradació de la indumentària —que tampoc no reproduïx històricament la de cap època, sinó que l'estilitza— l'inexorable pas del temps i l'agreuament de la situació del personatge. El tercer exemple és la combinació de tipologies ben diferenciades que intemporalitzen el discurs d'*Antígona*, d'Espriu, escenificada pel Teatre d'Horta. Les túniques estilitzades que gairebé fan oblidar el cos dels actors que les duen contrasten amb la quasi nuditat del personatge que desencadena la tragèdia política i amb la indumentària estrictament actual d'uns dels personatges que comenten l'acció. Aquesta barreja de tipologies i de materialitats de la indumentària afegeix a la radical intemporalització del discurs, una noció del grau de vulnerabilitat dels grups, diguem-ne ideològics, representats o millor dit, simbolitzats.

Un vestit pot, evidentment, caracteritzar el personatge pels trets que li són propis i afegir al cos de l'actor un canvi en l'aparença de l'estructura del seu cos. Naturalment, l'actor pot canviar prèviament l'estructura del seu cos amb les pròtesis necessàries i vestir la roba que correspon a la seva nova estructura

corporal. Els casos dels estereotips físics de determinats caràcters són obvis en molts gèneres. Cal que el ric sigui gras i que l'avar sigui magre.

La indumentària també pot deformar per si mateixa i condicionar, com una màscara, la veu i el gest de l'actor i tota la seva espacialitat. És el cas d'*Operació Ubú*, d'Albert Boadella, on els protagonistes, en les escenes que parodiaven l'*Ubú, rei*, de Jarry, transformaven radicalment el volum de la seva aparença amb uns grossos vestits carcassa. Aquest nou volum obligava els personatges a una consciència immediata del seu aspecte grotesc, fet decisiu en la línia argumental de la ferotge caricatura d'un personatge ben conegut.

Una de les fronteres a les quals arriba la transformació del cos de l'actor a partir de la màscara i la indumentària és el personatge amb aparença d'animal, de vegetal o de qualsevol mena d'objecte concret o abstracte. En podem dir indumentària mentre que l'aspecte humà de l'actor hi resti evident en alguna mesura —com els éssers fabulosos emmascarats i vestits per R. Ivars per l'escena dels follets del *Peer Gynt*, d'Ibsen, escenificat per F. Nello— però a mesura que allò que cobreix el cos de l'actor tendeix a fer-lo desaparèixer haurem entrat de ple en el terreny de l'objecte mogut per l'actor.

Citem, finalment, un altre límit, força subtil, del vestit teatral: quan deixa de ser indumentària del personatge per passar a formar part de l'*utilitatge* escenogràfic, sense deixar, tanmateix, de ser indicatiu indirecte de la presència d'un personatge absent o fins i tot present. Un vestit fora del cos de l'actor: penjat, damunt d'un maniquí, rebregat en una cadira o estès al sol entra en un terreny informatiu que analitzarem en el capítol següent dedicat als *objectes accessoris*. Insisteixo, però, que la frontera és subtil.

A l'escenificació de Lluís Pasqual d'*El balcó*, de Genet, per exemple, quin paper hi juguen determinats vestits? La interpretació de nombroses escenes canviarà radicalment segons allò que l'espectador interpreti respecte al sentit de la indumentària que duen els personatges. Si en les escenes de bordell en què eclesiàstics, militars i lletrats es lliuren als seus rituals fetitxistes, l'espectador creu que la roba amb què s'abillen és la indumentària que els identifica socialment o bé creu que es tracta d'uns objectes llogats al propi bordell com qui lloga un fuet o demana una ampolla de xampany, la interpretació de la representació canviarà substancialment. Encara que, probablement, aquest joc fronterer sigui la base del discurs d'*El balcó*. La sortida al balcó

de les altes jerarquies transmutades en grans ninots vestits tal com els correspon acaba de complicar-nos els límits de la indumentària. Aquí ja no es vesteix l'actor i en canvi la indumentària continua essent la principal informació que l'espectador pot assumir d'aquella escena.

## 20. ACCESSORIS I UTILLATGE

En algunes representacions els personatges representats fan servir una variada gamma d'objectes comunament denominats *accessoris*. D'antuvi, cal distingir l'*accessori del personatge* i els objectes definitoris del lloc representat que poden ser, alhora, utilitzats pels personatges. Aquesta frontera, com moltes d'altres de la representació, és francament subtil. De vegades, un mateix *objecte* pot tenir funcions pròpies dels dos àmbits. Els barrets penjats en una cambra poden ser *indicis* de la mena de *lloc* i, alhora, ser els barrets eventualment desats d'uns *personatges*. Una pistola en un calaix o en una paret o una ploma i un tinter en un escriptori són *accessoris* ambigus que oscillen entre la definició de l'*ambient del personatge* i la pròpia *caracterització del personatge*. L'*accessori*, doncs, pot transitar entre la definició d'un personatge i la del seu entorn present o absent.

Claude Duchet fa assumir a l'*objecte* novellesc una triple funció perfectament adaptable al teatre: «*informació* (orienta sobre un món *extraficcional*); *signe* (defineix una visió del món que treu el seu sentit de l'obra a la qual, paral·lelament, dóna sentit); i *valor* (cal considerar-lo en una perspectiva "sociològica" i "estètica" alhora)».<sup>98</sup>

En els tres sentits esmentats, les pistoles d'*Hedda Gabler* o el diari que llegeix l'amo en *El pupil vol ser tutor*, són, alhora, objectes definitoris del lloc i del personatge representat. En canvi, el bastó, el portamonedes, el paraigua, la gàbia o la maleta duts pels personatges nouvinguts corresponen íntegrament a la definició del personatge que els fa servir o els duu, suggerint, si de cas, alguns trets definitoris del lloc de procedència.

A l'escenificació de Lluís Pasqual d'*El balcó*, de Jean Genet, hi apareixia un objecte accessori que pretenia prendre un relleu molt

98. Claude DUCHET, *Une écriture de la sociabilité*, «Poétique», núm. 16, 1973.

especial: Madame Irma feia servir unes ulleres de metacrilat, darrera les quals s'hi installava en determinades escenes. L'espectador els havia d'afegir un sentit metafòric que calia extreure de l'acte del seu ús. Madame Irma, mestressa d'*El balcó*, fa servir, segons el text de Genet, un visor a través del qual veu tot allò que passa en tots els racons del seu bordell. Pasqual no el fa aparèixer en la seva escenificació i transporta la seva missió a les espectaculars ulleres. «Madame Irma es posa les ulleres com es podria posar un barret i diu unes coses determinades», assenyala Pasqual. «Però a través de les ulleres hom nota que ella hi veu una altra cosa. Madame Irma ho veu tot sense necessitat de cap màquina cibernètica perquè hom veu les lleis que ho fan funcionar; en la representació, les lleis de teatre per les quals funciona el discurs. Si *El balcó* hagués fet servir un circuit tancat de televisió, això no hauria tingut cap força, avui dia, considerava Pasqual. Fa vint anys, quan Genet va escriure *El balcó*, a Europa gairebé no es coneixia la televisió i sí que es podia veure com una màquina prodigiosa. L'espectador actual entén perfectament el paper de les ulleres de Madame Irma i no importa que no les identifiqui amb cap màquina.»<sup>99</sup>

Els avatars d'un objecte accessori del personatge poden també ser el motor d'una acció dramàtica. L'exemple del mocador de Desdèmona és ben representatiu. J. M. Bardavio ens il·lustra àmpliament l'enorme versatilitat objectual en aquest sentit. «L'anècdota objectual d'*Otello* és la transformació d'un mocador en l'espasa per assassinar l'amic odiat. Determinats objectes escènics s'enriqueixen dramàticament. Això sol passar en produir-s'hi una intromissió dramàtica provinent d'un altre sector significatiu. Hi ha relacions humanes tan profundes com vulnerables. Shakespeare ho prova. L'absència d'un objecte provoca la catàstrofe. Els objectes tenen un marc, un camí de relacions: en bastir-hi algú un nou ordre, sorgeix l'escenari imaginari que pot, com de fet s'esdevé a *Otello*, substituir l'escenari real i, fins i tot, destruir-lo totalment.»<sup>100</sup>

La versatilitat de l'accessori és un dels fets primordials en moltes representacions. El seu possible anar i tornar constant entre la definició del lloc i la del personatge pot ser motor de l'acció en un sentit, com hem vist, argumental, i també, com veurem, en un sentit escènic. A *Mary d'Ous*, un ganivet, una flor,

99. *Conversación con Lluís Pasqual*, «Pipirijaina», núm. 16, 1980.

100. J. M. BARDAVIO, *op. cit.*

uns tamborets de sala de bany, unes vetes i una tela elàstica són accessoris d'una importància vital en la maratoniana paròdia. Ganivet i flor, símbols del personatge que els manipula i metàfora en l'espai; els tamborets, metonímies escenogràfiques del lloc, elements que acompleteixen la seva funció, seure, representant, tanmateix, un altre ambient, que suggereixen metafòricament trets definitoris de determinats personatges (nens de bolquers, pitams, fallus, etcètera); les vetes i la tela elàstica, símbols i metàfores del lloc o del personatge o símbols en si mateixos per al·lusions iconogràfiques (*ring*, tàlem; aurèola, víscera; arma executora, etcètera).

Conclouré aquest examen de l'accessori fent referència a la possibilitat d'aparició en una representació d'objectes totalment abstractes que ni tan sols adquireixen sentit en relació amb els altres elements de l'escena. L'exemple idoni el tenim a l'espectacle d'Albert Vidal, *Cos*. Els objectes intervenen en l'acció amb una lògica purament rítmica. Actors i objectes es relacionen amb una total absència d'argument i de símbols. L'acció dramàtica és, en definitiva, una confrontació de cossos. De cossos animats i de cossos inanimats. Una confrontació de moviments animats i de moviments mecànics. Si l'actor compta amb el seu cos, els seus gestos, la seva mímica, la seva interioritat motora, l'objecte compta amb la seva aparença i les seves possibilitats cinètiques i energètiques.

En aquest cas extrem exemplificat amb *Cos*, els objectes, que poden moure's i fins i tot il·luminar-se, s'expressen en escena de forma autònoma, en relació amb el cos de l'actor i fins i tot formant part del cos de l'actor. En la visió de l'espectador adquireixen, únicament, una relació plàstica i una relació sensorial. Tanmateix, i aquest seria l'aspecte més interessant d'aquest exemple, l'abstracció dels objectes mai no rep sentit de cap gest eventualment significatiu de l'actor. Tampoc cap moment corporal de l'actor no és precisat per l'objecte. L'única noció identificable per l'espectador serien els impulsos motrius en què l'actor confereix moviment a l'objecte o, viceversa, l'objecte confereix moviment a l'actor, fet original i molt gratificant que es produeix en aquesta escenificació.



## VI. El temps de la representació

*Si l'espai del teatre és un espai retallat en l'espai, el temps del teatre és un temps retallat en el temps viscut. (Anne Ubersfeld, de L'école du spectateur.)*

### 1. TEMPORALITAT FICCIONAL, TEMPORALITAT DRAMÀTICA

El temps de la ficció és constituït pel dels esdeveniments representats. Els esdeveniments d'una representació teatral poden tenir una *temporalitat* convencional que no tingui res a veure amb la seva autèntica durada a l'escenari. No importa l'època —present, passada o futura—, ni les distàncies temporals que requereixi el curs d'una ficció. La representació té infinitat de maneres de situar l'espectador en el seu context temporal. Aquest temps fictici, l'espectador l'extreu i l'estructura de les informacions que en tal sentit li adreça la representació.

Hi ha ficcions que es desenvolupen escènicaament en diferents trossos de temporalitat, entre els quals transcorren uns altres períodes de temps, sovint o gairebé sempre, més llargs que la pausa en la representació que significa el seu pas. Aquest temps convencional pot arribar a l'espectador mitjançant informacions dels personatges que situïn cada nova temporalitat i també a través de canvis eloqüents del lloc representat que informin l'espectador a partir de noves disposicions escenogràfiques, de canvis lumínics significatius. També un canvi en la caracterització dels personatges o un procés de degradació de materials poden conotar el pas del temps de la ficció.

Així, doncs, la temporalitat de ficció convencional pot ser informada a l'espectador per diferents codis, els quals, lògicament, poden afermar-se o contradir-se entre ells. Segons el caràcter de les informacions temporals que rebí, l'espectador se'n podrà formar una idea precisa o bé vaga. Aquesta *precisió* o aquesta *vaguetat* pot ser poca claredat involuntària en l'organització dels codis involucrats o bé intencionalitat determinant per a la comprensió del discurs de la representació. És a dir, la temporalitat de la

ficció pot ser clara i accessòria per a la comprensió de l'acció i pot també difuminar-se en una certa vaguetat que sigui un element lligat a la comprensió dels fets. Precisió i vaguetat temporal poden ser nocions decisives per trobar el sentit de la resta d'elements de la representació.

A l'escenificació de Francesc Nello de *Peer Gynt*, d'Ibsen, obra en la qual la clau del discurs rau precisament en el curs del temps i els seus efectes en un ésser humà, la temporalitat arriba a l'espectador en porcions de temps reals durant les quals els personatges viuen uns fets en què, a través de la paraula, informen l'espectador dels esdeveniments succeïts durant el temps de ficció transcorregut entre escena i escena.

També la *vaguetat* temporal pot assumir un rol determinant en el sentit del discurs: el temps traduït com a *símbol* per la seva presència o la seva absència. *Tot esperant Godot* és l'exemple representatiu de la temporalitat vaga com a símbol present en la representació.

Aquesta temporalitat de ficció, en ocasions, viu en escena trossos reals de temps pertanyents a una època passada més o menys pròxima en el temps històric. *Mostrar* el tros o els trossos de temps com un element més dels que estructurin la realitat representada, és una convenció pròpia del teatre que juga amb efectes il·lusoris i que pretén que la seva temporalitat sigui tan mimètica com la representació del lloc i la representació del personatge. Aquesta temporalitat, la menys convencional, la denominarem *dramàtica*.

Cal comptar, doncs, al teatre de convencions il·lusòries, amb quatre nivells diferents de temporalitat convencional que poden coexistir o no en una mateixa representació: *a)* El temps mostrat com a part de la realitat imitada, és a dir, el tros que correspon a una escena o a l'obra sencera, la duració del qual és la mateixa durada de l'acció escènica. *b)* El temps que transcorre entre escena i escena (poden ser anys en la ficció i pocs minuts en la realitat). *c)* Els temps imaginaris evocats pels personatges, referits al seu passat immediat o llunyà. I *d)* L'època i/o l'hora en què transcorre la ficció.



## 2. TEMPORALITAT ÈPICA, TEMPORALITAT ESCÈNICA

La representació pot donar les seves informacions temporals fent que l'espectador pugui encadenar lògicament els esdeveniments i estructurar fàcilment, amb les convencions que calgui, una història que avanci com el temps del calendari i pot també desmaterialitzar el temps de la ficció i dur l'acció escènica sense cap temporalitat convencional.

La tria depèn dels nivells d'illusió que una representació vulgui abastar. El teatre que imita la realitat «exhibeix», com he apuntat abans, el temps de la ficció, presentant-lo directament a l'escenari, sense voler explicar-ho, sinó, més aviat, volent fer-lo present com a part de la realitat mostrada. Però quan el teatre prefereix mostrar els processos de la realitat en lloc de la realitat mateixa, el temps que es dedueix de la ficció jugarà amb el temps de la representació per tal de fer-lo matèria poètica o didàctica capaç de mostrar no el temps en si, sinó els efectes del seu pas.

La temporalitat bastirà en aquest cas noves convencions més lligades a la realitat escènica que a la pròpia ficció.

Quan la representació ha d'explicar en lloc de mostrar el temps ficcional i al marge que aquesta temporalitat faci transcórrer un o cent anys, es pot distribuir en fragments temporals més o menys llargs o concentrar segments que en la realitat estarien molt dilatats. L'acció pot, en aquests casos, ser iniciada o interrompuda en un punt qualsevol i capgirar l'ordre cronològic dels fets amb una intenció més didàctica o poètica que formal o narrativa.

L'escenificació de Joan Ollé de *Plany en la mort d'Enric Ribera* proposava una temporalitat escènica que no produïa cap sentit cronològic per si mateixa. L'espectador establia una biografia dels personatges a partir d'una temporalitat ficcional sorgida d'allò que deien els personatges en un ordre arbitrari que l'espectador, per la seva experiència de l'ordre lògic dels esdeveniments «importants» de la vida dels homes de la nostra cultura, anava recomponent cronològicament en la seva memòria, sense que ni tan sols l'espacialitat de la representació li facilités com organitzar aquesta memòria en espais dramàtics. Aquest anar i venir en el temps de la ficció era en si mateix capaç de mostrar una vida en el seu conjunt sense que l'atzar de l'esdevenir dels fets creés cap intriga en l'espectador.

*Discontinuitat, concentració, aturades i repeticions* poden con-

duir el temps de la ficció mitjançant la temporalitat escènica de la representació. I també independentment que l'acció tingui o no temporalitat de ficció.

Hi ha espectacles on el *temps ficcional* no és significatiu o no existeix, i l'única *temporalitat* que es pretén transmetre a l'espectador és la pròpia de l'execució, el *temps escènic*. La *temporalitat* de *Mary d'Ous*, per exemple, no produeix cap sentit ficcional sinó que és el temps escènic real el que, en ocasions, resulta significatiu per a l'espectador: la diferent *durada* d'accions executades amb els mateixos gestos i sons produeix un canvi de sentit. Un personatge truca a la porta i l'altre obre deixant un determinat interval. A continuació s'executa una acció idèntica deixant un interval més llarg abans d'obrir la porta. El temps escènic de la confrontació d'ambdues accions és l'element significatiu de l'escena.

*Acceleracions, aleniments, elongacions, arronsaments, repeticions, bloqueigs* poden crear una temporalitat escènica significativa, dramàtica, no subsidiària de models reals, i poden donar al temps un rol tan determinat per la interpretació de l'espectador com ho demostra l'exemple de *Mary d'Ous*.

Una representació teatral pot també barrejar la temporalitat dramàtica amb trets escènics sense cap referència temporal, és a dir, conjugats en present. El model de *teatre èpic* tradicional basa bona part de la seva tècnica en aquest joc temporal. Que l'espectador no obli en cap moment que els trossos de la història, que les escenes de teatre dramàtic, es representen en present. En aquest sentit Brecht fa trencar l'acció dramàtica en qualsevol punt amb un *song*, un cartell o una sentència que surti evidentment de la temporalitat de la ficció creant així un efecte d'inusitació prou poderós.

El teatre actual ha assumit, en certa manera, aquesta mena d'inusitacions i busca per a l'exposició d'uns fets i d'un temps, a través del teatre, jocs temporals molt més oberts i pot dir-se que tots els aspectes temporals ficticials, dramàtics i escènics són material obert per a bastir tota mena de convencions.

*Marat-Sade* és, per exemple, un prodigi en el redreçament de convencions temporals. La barreja de temps de ficció és notable i propicia eventualitats tan interessants com la coincidència en un mateix diàleg de dos personatges no coetanis, malgrat que Marat no hi és sinó que està representat per un malalt. L'efecte de distanciació de la temporalitat de ficció en benefici de la transmissió a l'espectador d'un discurs intel·lectual i polític en rigorós

present, es produeix amb una gran potència. L'escenificació de Pere Planella d'aquesta obra extremava la potència de la seva temporalitat escènica, per damunt de les dues temporalitats fictionals representades —la de l'hospici de Charenton on, alhora, s'evoca la revolució passada— a partir d'una noció tan clara de *present* com la de la retransmissió visible de la representació per un circuit tancat de televisió dintre del mateix teatre on es representava.

Diferents nivells de temps de ficció poden conviure en un espectacle i les vies per on arriba la noció temporal a l'espectador poden ser ben variades. En el capítol anterior he enumerat quatre categories de temps convencional relacionat amb la ficció: el *dramàtic*, l'*el·líptic*, l'*evocat* i l'*imaginari*. Aquestes temporalitats poden ser *vagues* i *precises*. I en el present capítol hem examinat la temporalitat escènica com a guia conductora del temps de la ficció en un sentit èpic, és a dir, combinada amb una temporalitat de ficció o significativa per ella mateixa.

Realment, els esmentats nivells poden combinar-se en multituds de sistemes temporals que l'espectador sempre copsarà amb facilitat atès que les convencions temporals són intrínseques del ritual teatral.

Un espectacle exemplar en la utilització i combinació de convencions temporals *dramàtiques*, *èpiques* i *escèniques*, el tenim en l'escenificació de Ll. Pasqual de *Primera història d'Esther*, d'Espriu, obra amb un text de partida que gairebé no situa amb cap precisió i potser ni tan sols amb vaguetat, la seva temporalitat. El treball de Pasqual creà per a la seva escenificació un joc temporal que, sense afegir informacions decisives al discurs espriuà, donava a l'espectador, sobretot a través de la llum, una mínima guia temporal que refermava el dramatisme conferit per Pasqual a algunes escenes. Probablement, gràcies a la reelaboració temporal de *Primera història d'Esther*, es propiciava el ritme de l'espectacle. L'espectador podia situar l'acció escènica, que subratllava la noció de present a través de la interpellació al públic de l'Altíssim, en tres temporalitats de ficció, totes tres deliberadament vagues per mantenir un cert misteri poètic en la representació: la dramàtica que els personatges viuen en el lloc on transcorre l'acció, la que es desprèn de les evocacions dels personatges, imprescindibles del discurs espriuà, la temporalitat ficcional de l'obra que representen els Titelles i un temps el·líptic que separa les dues parts de la funció, durant el qual la temporalitat de la

ficció i la de la realitat escènica entren en una interessant combinació d'abast més aviat sensorial.

### 3. TEMPORALITAT REAL

L'espectador juga en la seva recepció de l'espectacle teatral a més de amb les categories temporals examinades —el temps preferencial de la ficció i el temps dramàtic i escènic de la *representació*— amb el temps de la seva realitat. Això que podríem definir com la tercera categoria temporal de la representació és un dels aspectes que més individualitzen la interpretació de la representació i que fan més aventurada la canalització dels elements d'una escenificació que pretén adreçar el discurs d'uns creadors a l'univers personal de cadascun dels membres d'un grup.

Altrament, aquest temps real és, com l'espai, la base de molts codis de la representació: dels auditius bàsicament, paraula, música, sorolls, que sols poden desenvolupar-se temporalment encara que ho facin amb total disponibilitat per crear espais imaginaris. També la temporalitat dels codis visuals de l'actor com el gest i el moviment i de determinats aspectes escenogràfics materialitzen aquest temps real de la representació.

Els capítols anteriors han examinat, un per un, les possibilitats expressives de cada element, de cada sistema expressiu. Però la veritable manera de poder analitzar la representació teatral només podria començar davant d'aquesta pregunta: com s'organitzen en el temps i en l'espai tots els elements examinats? Sols així ens acostaríem a la visió global d'una representació.

Ens trobarem sempre, indefectiblement, davant d'una dialèctica que observa el temps real de la representació des de dues perspectives: la de la temporalitat objectiva dels codis que estructurin la representació i la de la subjectiva de l'espectador.

En els primers capítols d'aquest llibre s'han examinat també els aspectes ficticials i extraficticials de la representació i hom ha fet referència concreta a tots els incidents, preparats o fortuïts, que poden actuar sobre l'espectador durant la representació. Tot això també pot incidir en la dialèctica temporal esmentada.

Una representació pot estructurar la seva espacialitat i la seva temporalitat amb qualsevol de les lògiques que puguin despen-

dre's dels estils que hem anat afitorant fins ara. Tot hi adquireix un ritme. Però el ritme no té cap norma indiscutible, és una norma subjectiva en si mateixa.

Abans hem citat l'escenificació d'Albert Vidal, *Cos*, per il·lustrar la possible puresa plàstica abstracta de l'objecte escènic. L'absència de paraula i la potència dels codis visuals utilitzats, potser conferien a *Cos* una més gran transcendència espacial que temporal quant a la percepció. Tanmateix, la música també entra en el joc, omple el temps real de la representació de sons harmònics i condiona la percepció temporal subjectiva de l'espectador respecte al ritme objectiu, el de l'organització, inapel·lable, al capdavant, de l'espectacle. Establir la hipòtesi que la plasticitat de *Cos*, en silenci, propiciaria una recepció diferent més adequada a la percepció dels elements fonamentalment visuals de la representació, pot obrir algun nou horitzó en aquest capítol.

La subjectivitat de la recepció del temps és inherent en un ritual en el qual intervenen factors extraficcional d'atenció i de fascinació que poden jugar olímpicament amb la percepció de l'espectador. La *durada subjectiva* de les *durades objectives* no depèn només de l'organització de la representació.

Les nocions bergsonianes de *durada pura*, *durada concreta* i *durada realment viscuda*, il·lustren les habituals sensacions «fer-se llarg» o «fer-se curt» que l'espectador sent. Hi ha moments privilegiats en què l'atenció de l'espectador es troba fascinada per la plàstica escènica o per la identificació catàrtica amb el sofriment d'un personatge o per una tensió dramàtica que es manté sense respir. Llavors, s'escurça el temps de percepció en relació al temps real. L'efecte contrari es produeix quan l'absència d'identificació no és compensada per una sensibilització de la percepció a causa de la pobresa de sentit dels elements de la representació o de l'absència d'esdeveniments extraficcional que atreguin l'atenció de l'espectador.<sup>101</sup>

#### 4. EL RITME

Tota representació es desenvolupa segons un *tempo* fixat per l'escenificació. Aquest *tempo* es crea sobre la velocitat de la parla, la durada de les pauses, el lligam entre paraula i gest, la freqüèn-

101. Patrice PAVIS, *op. cit.*, p. 399.

cia i la velocitat dels canvis, les transicions entre les situacions escèniques, la segmentació de la faula i de la presentació dels esdeveniments, el temps entre escenes o quadres, etcètera.

Generalment, un estil implica una mena de ritme i a través seu es pot influir en la recepció de l'espectador. El ritme és el més sensible dels elements en la percepció de la representació.

Pavis resumeix, en aquest sentit: «D'ell depèn que la impressió d'atapeïda o d'esllanguiment progressiu d'una escenificació sia dramàtica o èpica. El ritme de l'acció, la seva progressió contínua o graonada forneix el sentit rítmic general. Però a l'interior de cada procés escènic l'actor afegeix el seu ritme personal.»

«Els canvis freqüents del gest, la mímica i el discurs parlat, se superposen a una sèrie de signes més permanents com l'escenografia, la indumentària, el timbre de les veus, la corporalitat dels actors. Aquests elements constants accentuen encara més el ritme dels elements en moviment. Els canvis escenogràfics a la vista, els lligams musicals i els *leitmotive* temàtics, tot, ha de trobar la seva puntuació. De la seva precisió i de la seva varietat en depèn la qualitat de la representació i del consegüent plaer teatral que proporciona.»<sup>102</sup>

Un exemple notable de confluència entre *temporalitats* i *ritme* el podem extreure de l'examen de l'escenificació de Lluís Pasqual de *Vida del rei Eduard II d'Anglaterra*, de Marlowe-Brecht.

Espai i materials perfectament reconeixadors, concrets, esperen disponibles successius sentits. L'«arena» el·líptica, les velles fustes que tot i acotar espais i suggerir llocs mai no deixen de fer prevaler la seva materialitat; aigua, sorra, cervesa, ferro, foc, indumentària de materialitat preponderant malgrat evidents trets jeràrquics. La indumentària del rei apareix progressivament més i més envellida. Elements visuals i elements sonors com les veus qualitativament diferenciades i la percussió que sorgeix de la foscor més la il·luminació circular o cíclica, emfàticament artificial o natural, provinent del foc, feien un conjunt d'elements escènics que es conjugaven, es reemplaçaven i es substituïen amb un ritme ben mesurat en relació amb les tres temporalitats ficcional, dramàtica i real.

Sóc conscient de la dificultat de teoritzar possibles lleis que conduixin significativament el ritme de la representació. És un treball ardu que requereix, probablement, un altre llibre. O potser el ritme sigui l'autèntic miracle que crea el miratge de versem-

102. Patrice PAVIS, *op. cit.*, p. 352.

blanca i proporciona allò que anomenem plaer teatral. El ritme té els seus misteris i els posseïdors dels seus secrets són aquells que coneixem com a bons escenificadors. El ritme és allò que fa que el teatre expliqui la vida com cap altre art pot explicar-la. L'escenificació que he comentat n'és una prova: vint anys d'història són representats en menys de tres hores. L'acció avança, els actors no envelleixen, l'espai escènic no sofreix cap *mutació* notable, però els fets es succeeixen i el pas del temps apareix, de vegades, sols subtilment suggerit pel discurs d'un personatge, essent el real protagonista de la ficció representada. El personatge que desencadena l'acció —Gaveston— desapareix aviat d'escena. Eduard III, el seu regnat, la seva equanimitat es manté en un dialèctic segon terme atès que el protagonisme de l'acció és la Història. I en l'espai escènic el·líptic amb la seva dualitat focal, el temps es fa present. En l'arena el·líptica es superposen les escenes que han succeït en èpoques diferents. És, en definitiva, la mateixa representació allò que dóna sentit a la Història; és a dir que el sentit d'aquesta aventura humana el dóna el ritme d'aquesta aventura escènica.





## Conclusió

*L'escenari és un reflex de la vida; però aquesta vida no es pot reflectir en un moment sense un sistema de treball basat en l'observació de certs valors i en la formació de judicis sobre tals valors. (Peter Brook, de The Empty Space.)*

És evident que no totes les representacions teatrals han de posar en joc alhora tots els elements examinats en aquesta introducció als llenguatges del teatre actual. Estils i escoles els organitzen lliurement en funció de la seva finalitat. Flexibilitat que facilita als creadors de lligar el teatre a les més particulars visions del món i a les concepcions de l'art. Si el lector ha trobat a faltar en aquest manual les lleis organitzatives que estructuraven els diferents llenguatges de la representació en estils amb etiqueta, haurà de situar-se mínimament en l'eclecticisme i el desarrelament imperant en el teatre actual per tal de comprendre la real dificultat de la formulació superficial de relacions categòriques entre la sintaxi dels llenguatges teatrals i l'estil.

De tot allò —què i com— que mediatitza i fa la representació teatral, n'han parlat els capítols precedents. Crec, però, que abans de concloure aquestes pàgines val la pena d'examinar alguns aspectes decisius previs a la representació davant del públic: la feina que, sota la denominació d'escenificació, fan un equip d'artistes i de tècnics per a organitzar la complexa gamma de llenguatges que hem examinat. L'escenificació tria elements i els adreça en el sentit volgut. L'escenificació de la ficció a representar pot perseguir, com veurem, una illusió ben completa, de manera que l'espectador obli, en la mesura que el teatre ho fa possible, les persones i l'espai «reals» per creure cegament en uns personatges i en l'ambient que els embolcalla. O pot, ben al contrari, optar per no amagar en cap moment els trets «reals» del lloc i dels actors que representen la ficció. Entre aquests dos extrems, hi ha tota una gradació que pot arribar a ser ben subtil i que configura tota la gran varietat d'estils de representació que ja coneixem.

*Estil* és un concepte sempre lligat, necessàriament, a unes in-

tencions. Si l'escenificació és la tria que, en definitiva, conduirà els esforços envers una modalitat determinada de representació, hem de considerar, d'antuvi, que aquesta intenció la configuren diferents sistemes d'interessos ètics i ideològics i de mons estètics i psicològics.

Per començar, hi ha el tema, la idea o el text de partida de la ficció del qual només l'autor o l'inspirador seran posseïdors. Aquest discurs basat en fets, persones i coses imaginàries —la ficció—, existent, de bon principi, només en la imaginació de l'autor, ha de transitar fins a la imaginació de l'espectador. Pel camí, la tria esmentada, que ha de relacionar els referents reals als quals alludeix la ficció amb els referents culturals i ideològics dels creadors —director, escenògraf, actors, etcètera— en funció del presumpte univers d'uns hipotètics espectadors que aportaran tota llur càrrega estètica, ètica, psicològica i ideològica al rol de receptor que els és propi, sense el qual és evident que no hi ha *teatre*.

Aquesta feina dels intermediaris és gran i delicada. Giorgio Strehler compara l'escenificació amb les capsas xineses que es contenen les unes dins les altres. N'hi ha tres, diu: «La darrera conté la penúltima; la penúltima, la primera. La primera capsa és la de la "veritat" (de la veritat possible que, al teatre, és el màxim de veritat), és la que explica allò humanament interessant. El seu interès resideix en la manera de mostrar on i com viuen els personatges. La segona capsa és, ben al contrari, la de la Història, la que s'interessa més pels moviments de les classes socials i la seva dialèctica. La tercera capsa és la de la vida, la gran capsa de l'aventura humana. Cadascuna d'aquestes tres capsas té la seva fisonomia i els seus perills. La primera comporta el perill de la minúcia pedant de les coses vistes pel forat del pany. La segona conté el perill d'aïllar els personatges en símbols històrics. La tercera corre el risc de ser només abstracta. Únicament metafísica, fora del temps.»<sup>103</sup>

El metafòric esquema plantejat per Strehler suggereix ben bé la infinitat de camins per on pot transitar una escenificació. Dels accents posats pels creadors en aquestes guies depèn la *línia estilística* d'un espectacle.

L'indissoluble lligam entre la intencionalitat d'una escenificació i la modalitat de representació resultant, qüestió absolutament vigent en el teatre actual, ha estat el veritable motor que ha mo-

103. Giorgio STREHLER, *Un théâtre pour la vie*, Fayard, 1980.

gut la gran evolució del teatre d'aquest segle. No oblidem que durant la primera meitat, els antagonics Bertolt Brecht i Antonin Artaud coincidiren en la necessitat d'una organització conscient de tot allò que intervé en el fet teatral. Una mena d'escenificació que adrecés la multitud de codis a l'espectador en funció d'una intencionalitat precisa que li facilités la percepció activa i li procurés la participació real en la representació. Una necessitat comuna per a dos conceptes ben allunyats de la finalitat artística i social de la representació que oposaven el plaer d'«entendre», perseguit i canalitzat per Brecht, i el plaer de «sentir», perseguit i profetitzat per Artaud.

Dos antecedents fonamentals per comprendre el protagonisme real de l'espectador en el moment de plantejar l'abast social i artístic del teatre. Gairebé tot el nostre teatre actual troba els seus trets estilístics en buscar la manera idònia d'arribar a l'espectador en lloc de seguir servilment formes periclitades. Aquells, segons Brecht, naturalismes imitadors «d'allò que es veu a la vida», simbolismes que el que cal és que amaguin primer de tot la realitat, expressionisme entestat a mostrar el pueril i humà plànyer-se de la història i del món. O, segons Artaud, l'innocu psicologisme generalitzat en el teatre occidental. Contra tota aquesta inoperància llançaren els peoners les seves naus antigòniques que encara avui naveguen pels mars de la pràctica teatral, no recollint naufragats, probablement; però sí redreçant encara moltes intuïcions a la deriva.

Tanmateix, les lleis organitzatives dels llenguatges teatrals que fan, en definitiva, la intencionalitat estilística són prou elàstiques. Atès que en la representació teatral, en la seva creació i en la seva contemplació, hi conviuen, com veurem, llenguatges codificats i pactes difícilment descriptibles denominats convencions, pot dir-se que en una escenificació actuen dues capes d'idèntica importància que són coneixement i intuïció. Lleis pròpiament dites, ara com ara, cap. Un matís intencional modifica lliurement un estil. Estil i escoles s'estenen en progressió geomètrica essent, probablement, la rigidesa aparent d'hàbits de l'espectador el fre inherent.

L'escenificació, compromesa tasca de decisions, al final de la qual l'espectador se'n farà càrrec oblidant-se ben bé de l'esforç que ha costat. Un treball artístic en el qual, com diu Peter Brook, «hi ha lloc per a la discussió, per a la recerca, per a l'estudi de la història i dels seus documents i també per a l'udol, el gemec, la rebolcada per terra i per a la relaxació i la sociabilitat, de la ma-

teixa manera que n'hi hauria d'haver per al silenci, la disciplina i la concentració».<sup>104</sup>

La representació, esdeveniment efímer o repetible, que a través de l'ús que faci de la gran quantitat d'elements expressius dels quals pot disposar, hom podrà configurar les categories estètiques, les convencions, les identificacions o les conclusions que la defineixen.

*Barcelona, març del 1983*

104. Peter BROOK, *El espacio vacío*, Península, 1973.

# Índex de les escenificacions al·ludides

- Alias Serrallonga*, d'Els Joglars, dir. A. Boadella, esc. F. Puigserver (1974) (pp. 36, 38, 69, 73, 91, 118).
- Antígona*, de Sòfocles-Brecht, dir. J. Beck i J. Malina. Living Theatre (1969) (p. 50).
- Apogeu i caiguda de la ciutat de Mahagonny*, de Bertolt Brecht i Kurt Weill, esc. i dir. Fabià Puigserver. Teatre Lliure (1976) (pp. 33, 47, 72-73).
- Bent*, de Martin Sherman, dir. i esc. Iago Pericot, mús. J. A. Amargós, Teatre Metropolità de Barcelona (1983) (pp. 54, 68).
- Camí de nit*, de Lluís Pasqual, dir. Ll. Pasqual, esc. F. Puigserver, mús. Ll. Llach. Teatre Lliure (1976) (p. 69).
- Cavall al fons*, de Joan Brossa, dir. Jordi Mesalles, esc. Madaula-Sallés, Centre Dramàtic Generalitat (1982) (p. 26).
- Cruel Ubris*, d'Els Joglars, dir. Albert Boadella (1972) (p. 28).
- Descripció d'un paisatge*, de Josep M. Benet i Jornet, dir. Joan Ollé, esc. Iago Pericot (1979) (pp. 42, 58, 59).
- Don Juan Tenorio*, de Zorrilla, esc. F. Puigserver (p. 60).
- El balcó*, de Jean Genet, dir. Ll. Pasqual, esc. F. Puigserver, Teatre Lliure (1981) (pp. 124, 125-26).
- Els deu dies que commogueren el món*, de John Reed, dir. I. Liuvimov, Teatre Taganka de Moscou (1964) (p. 62).
- El diari*, d'Els Joglars, dir. Albert Boadella (1968) (p. 100).
- El guant negre*, d'August Strindberg, dir. Hermann Bonnín, esc. Ramon Ivars (1980) (p. 57).
- El joc*, d'Els Joglars (1970) (p. 100).
- El misantrop*, de Molière, dir. i esc. F. Puigserver, Teatre Lliure (1982) (pp. 42, 119).
- El pupilo quiere ser tutor*, de Peter Handke, dir. José Luis Gómez (1974) (pp. 4, 88, 103-104, 112-113, 125).
- Flowers*, de Lindsay Kemp (1978) (p. 69).
- Fulgor i mort de Joaquín Murieta*, de Pablo Neruda, trad. de M. Martí Pol, dir. i esc. F. Puigserver, mús. J. M. Mainat, Teatre Lliure (1981) (pp. 73, 122).
- Hedda Gabler*, d'Heinrik Ibsen, dir. P. Planella, esc. F. Puigserver, Teatre Lliure (1977) (pp. 33, 125).

- Informe para una academia*, de Kafka, dir. José Luis Gómez (1974) (p. 111).
- Kaspar*, de Peter Handke, ir. José Luis Gómez (1975) (p. 88).
- L'aperitiu*, d'Albert Vidal (1979) (p. 104).
- L'esguard del sord*, de Bob Wilson (1971) (pp. 83, 105).
- La cavalcada sobre el llac Constança*, de Peter Handke, dir. Joan Anguera, La gàbia (1981) (p. 88).
- La dama enamorada*, de J. Puig i Ferrer, dir. Josep M. Segarra, esc. Enric Majó, Teatre de l'escorpí (1982) (p. 68).
- La gavina*, d'Anton Txèkhov, dir. Hermann Bonnin, esc. S. Alarma, I. Pericot (1979) (p. 60).
- La hija del capitán*, de Valle-Inclán, dir. A. Flores, esc. E. Flores, GAT (1982) (p. 44).
- La setmana tràgica*, de Ll. Pasqual, dir. Ll. Pasqual, esc. F. Puigserver, mús. J. Arrizabalaga. Escola Orfeo de Sants (1975) (p. 122).
- Laetius*, d'Els Joglars, dir. Albert Boadella (1980) (pp. 36, 91, 95, 122).
- Leonci i Lena*, de F. Buchner, dir. Lluís Pasqual, esc. F. Puigserver, Teatre Lliure (1979) (p. 36).
- La torna*, d'Els Joglars, dir. A. Boadella (1977) (p. 91).
- Las herramientas*, de S. Tàvora, La cuadro (1979) (p. 55).
- Les llàgrimes amargues de Petra von Kant*, de R. W. Fassbinder, dir. Jaume Melendres, Companyia Adrià Gual (1980) (p. 107).
- Les tres germanes*, d'Anton Txèkhov, dir. Ll. Pasqual, esc. F. Puigserver, Teatre Lliure (1979) (p. 33).
- M-7 Catalònia*, d'Els Joglars, dir. A. Boadella, esc. F. Puigserver (1978) (p. 91).
- Mary d'Ous*, d'Els Joglars, dir. Albert Boadella, esc. I. Pericot, fig. F. Puigserver (1973) (pp. 28, 41, 42, 54, 73, 91, 104, 123, 126-127 i 132).
- Mephisto*, Théâtre du Soleil, dir. Arianne Mnouchkine (1980) (p. 37).
- Mistero Buffo*, de Dario Fo (p. 50).
- Olimpic Man Mouvement*, d'Els Joglars, dir. Albert Boadella (1981) (p. 91).
- Operació Ubú*, d'A. Boadella, dir. A. Boadella, esc. F. Puigserver, Teatre Lliure (1980) (pp. 106, 113, 124).
- Orlando furioso*, dir. Luca Ronconi (1971) (p. 39).
- Peer Gynt*, d'Ibsen, dir. F. Nel·lo i J. Bas, esc. R. Ivars, Centre Dramàtic de la Generalitat (1982) (pp. 108, 124, 129).
- Penultimatum*, de Tossal Teatre (1979) (p. 38).
- Persecució i assassinat de Jean-Paul Marat representat pels asilats de l'Hospici de Charenton sota la direcció del Marquès de Sade*, de Peter Weiss, dir. Pere Planella, esc. Isidre Prunés i Montse Amenós, Centre Dramàtic de la Generalitat (1982) (pp. 11, 45).
- Plany en la mort d'Enric Ribera*, de Rudolf Sirera, dir. Joan Ollé, mús. R. Muntaner, esc. Isidre Prunés i Montse Amenós, Teatre del Celobert (1977) (pp. 45, 110, 131).

- Preguntes i respostes sobre la vida i la mort de Francesc Layret, advocat dels obrers de Catalunya*, de M. A. Capmany i X. Romeu, dir. J. A. Codina (1970) (pp. 45, 122).
- Primera història d'Esther*, de S. Espriu, dir. Ll. Pasqual, esc. F. Puigserver, Teatre Lliure/Centre Dramàtic de la Generalitat (1982) (pp. 66, 71-72, 133).
- Rebel Delirium*, de Sergi Mateu i Iago Pericot, dir. i esc. Iago Pericot, Teatre Metropolità de Barcelona (1978) (p. 33).
- Santa Giovanna dei Macelli, de Brecht*, dir. G. Strehler, esc. Frigerio, mús. F. Urpi, Piccolo Teatro de Milano (1970) (pp. 69, 87).
- Sarau de gala del Rei Tòtil I, d'Els Comediants* (1981) (pp. 33, 34).
- Simfònic King Crimson*, de I. Pericot i S. Mateu, dir. i esc. I. Pericot, Teatre Metropolità de Barcelona (1979) (pp. 44, 101).
- Somni d'una nit d'estiu*, de Shakespeare, dir. Lindsay Kemp (1982) (p. 101).
- Sopa de pollastre amb ordi*, d'Arnold Wesker, dir. J. Montanyès i J. M. Segarra, esc. J. M. Espada, Teatre d'Horta (1978) (p. 109).
- Terra baixa*, d'Àngel Guimerà, dir. J. Montanyès, esc. F. Puigserver, Teatre de l'Escorpí (1974) (pp. 55, 120).
- Terra baixa*, d'Àngel Guimerà, dir. J. Montanyès i J. M. Segarra, esc. E. Majó, Companyia Enric Majó (1981) (pp. 20, 25, 66).
- Titus Andrònic*, de Shakespeare, dir. i esc. F. Puigserver, Teatre Lliure (1977) (p. 33).
- Ubú, rey*, de Jarry, dir. J. Abellan, esc. J. Massagué (1973) (pp. 38, 124).
- Una altra Fedra, si us plau*, de S. Espriu, dir. Ll. Pasqual, esc. F. Puigserver, mús. J. M. Arrizabalaga, Companyia Núria Espert (1978) (p. 119).
- Vida del rei Eduard II d'Anglaterra*, de Marlowe-Brecht, dir. Ll. Pasqual, esc. F. Puigserver, Teatre Lliure (1978) (pp. 123, 136).
- Woyzeck, un altre?*, de Büchner, dir. A. Alonso (1982) (p. 122).
- Xampú de sang*, d'Al Victor (1981) (p. 38).
- Yerma*, de F. García Lorca, dir. V. Garcia, esc. F. Puigserver, Companyia Núria Espert (1972) (p. 43).
- 1789*, de Théâtre du Soleil, dir. Ariane Mnouchkine (1970) (p. 37).





# Índex de temes

- abstracció, 26, 53, 67, 97, 99, 101, 102, 114, 117, 120, 121, 123, 127, 140.
- accessori, 13, 51, 69, 75, 114, 115, 125-27.
- acció, 16, 17, 43, 50, 51, 63, 66, 69, 72, 73, 80, 81, 85, 88, 91, 93, 103, 106, 113, 117, 122, 126, 130, 131, 133.
- actor, actriu, 12-13, 40, 41, 43, 49, 51, 60, 75, 76, 77, 18-80, 85, 90, 94, 95, 98, 103, 105, 106, 108-09, 110, 112, 121, 122.
- apart, 16, 24, 84.
- Appia, 67.
- argument, 58, 87, 101, 102, 124, 125, 127.
- arquetip, 18, 25.
- Artaud, 67, 69, 89, 98, 141.
- artificiositat, artificial, 16, 51, 89, 111.
- ballet, 71, 101.
- biomecànica, 98.
- Brecht, 11, 22, 45, 62, 67, 73, 75, 107, 132, 141.
- burlesc, 29.
- cabaret, 72, 107.
- camp visual, 34, 36.
- caràcter, 18, 85, 109, 116, 120, 122, 124.
- caracterització, 17, 77, 85, 86, 91, 108-11, 117, 119, 123, 125, 129.
- caricatura, 19, 29, 107, 113, 123, 124.
- catarsi, 21, 23, 99.
- categoria teatral, 16.
- clixé, 28, 77, 122.
- codi, 10, 12, 13, 15, 24, 28, 78, 82, 95, 96, 98, 100, 114, 129, 134, 141.
- collage, 45, 87.
- color, 51, 53, 109, 114, 119.
- comèdia, 18, 47, 87, 106.
- commedia dell'arte*, 16, 19, 86, 114.
- comèdia musical, 70, 101-102.
- còmic, 16, 19, 28, 29, 78, 86, 106, 109, 113.
- comunicació, 9, 10, 11, 12, 15, 70, 75, 79, 81, 83, 84, 86, 92, 94, 105.
- concreció, 53, 114.
- connotació, 39, 86, 91, 93, 99, 100, 101, 102, 109, 121.
- convenció, 15 i ss., 24, 26, 44, 47, 48, 60, 77, 83, 84, 85-89, 91, 94, 95, 97, 100, 106, 121, 122, 130, 133, 141.
- Copeau, 17.
- coral, 16, 69, 72.
- coreografia, 71, 102.
- Craig, 67.
- dansa, 71, 79, 97, 101-102.
- dansa clàssica, 101, 102.
- dansa contemporània, 101, 102.
- denotació, 39, 81-83, 103, 110, 121.
- diàleg, 26, 83-85, 87, 91, 113, 122, 132.
- didascàlia, 25.
- discurs, 82, 84, 86, 92, 94, 97-100, 124, 126, 129, 133, 134.
- distanciament, 23, 46, 47.
- drama, 18, 25, 44, 71.
- dramàtic, 22, 23, 26, 43, 44, 46, 73, 83, 126, 127, 130, 132, 136.
- dramatúrgia, 18, 44, 83, 86, 87, 90.
- emoció, 11, 22, 63, 79, 86, 88, 108.
- entonació, 13, 59, 81-83, 88, 107.
- entornament, 32, 33, 34, 38, 39, 64.
- èpic, 23, 24, 42-44, 46, 73, 79, 133.
- escenari a la italiana, 17, 32, 33, 35, 36, 38, 41, 50, 58.
- escenografia, 13, 35, 40, 49-51, 52, 55, 56, 57, 60, 61-63, 75, 118, 126, 134, 136.
- esdeveniment, 37, 78, 81, 131.
- espacial, base, 31, 33, 34, 35, 62, 103.

- espacial, organització, 32, 40, 134.  
 espacial, relació, 31, 34, 35, 36, 37, 39, 93, 104, 134.  
 espai, 16, 17, 31, 33, 43-46, 50, 60, 97, 113, 134, 136.  
 espai de la representació, 31, 33, 35-39, 131.  
 espai dels espectadors, 31, 33, 35, 38, 116.  
 espai dramàtic, 40, 41-42, 59.  
 espai escènic, 20, 23, 33, 34, 39-40, 41, 42, 47, 48, 50, 51, 58, 61, 62, 121, 137.  
 espai físic, 31, 39.  
 espai imaginari, 39-40, 68.  
 espai lúdic, 34.  
 espai social, 31.  
 espai teatral, 31-34, 37.  
 estereotip, 19, 20, 25, 48, 70, 71, 72, 73, 79, 81, 91, 100, 106, 109, 110, 111, 124.  
 estil, 18, 20, 28, 58, 67; 78, 83, 85, 87, 88, 95-97, 105, 110, 113, 118, 122, 135, 137, 139-142.  
 estilització, 25, 53, 58, 69, 97, 99, 100, 101, 115, 117, 119.  
 estímulo, 10, 15, 36, 69, 98.  
 evocació, 70, 71, 133.  
 expressionisme, 57, 58, 80, 94, 101, 107, 108, 141.  
 extraficcional, comunicació, 10, 81, 83, 86, 87, 95, 123, 125, 135.  
  
 farsa, 17, 18, 19, 77, 87, 106.  
 ficció, 9, 11, 26, 38, 42, 62, 65, 67, 70, 91, 112, 113, 116, 121, 122, 129.  
 ficcional, comunicació, 10, 11, 87, 95, 132.  
 forma, 51, 53, 98, 103, 114, 117, 119.  
 formació de l'actor, 75-76.  
  
 gènere, 16, 28, 124.  
 gest, gestualitat, 13, 16, 50, 59, 60, 67, 75, 79, 80, 83, 91-93, 95-97, 99, 100, 101, 102, 103-105, 106, 124, 127, 130.  
 gest jeroglífic, 97, 98-99, 102.  
 grotesc, 29, 77, 106, 114, 124.  
 Grotowsky, 23, 75, 89, 98, 110.  
  
 heroi, 21.  
  
 identificació, 18, 20, 21, 23, 43, 110, 119, 121.  
 il·luminació, 13, 35, 40, 49, 55, 62, 63-67, 68, 136.  
 il·lusió, 17, 20, 22, 23, 24, 68, 108, 110, 120, 130, 131, 139.  
  
 imitar, mimetisme, 23-24, 41, 44, 53, 64, 79, 94, 95, 97, 98, 99, 106, 108, 118, 130.  
 indumentària, 13, 27, 51, 66, 75, 101, 110, 112, 114-125, 136.  
 informació, 9, 13, 41, 52, 69, 79, 80, 85, 88, 93, 97, 105, 107, 108, 113, 114, 121, 125, 129.  
 interacció, 9, 11.  
 interioritat, 16, 17, 80.  
 interpellació a l'espectador, 15, 24, 27, 37, 88, 129, 132, 133, 135.  
 interpretació (espectador), 11, 21, 37, 41, 64, 79, 95, 119, 121, 124, 131, 132, 133, 134.  
 inusitació, 25, 45, 132.  
  
 llengua parlada, 72, 80, 81, 83, 85, 86, 91, 94, 106, 119, 135.  
 lloc representat, 40, 43, 49-51, 64, 68, 118, 119, 125, 126, 187.  
  
 maquillatge, 13, 67, 108-111, 115.  
 màscara, 85, 111-114, 124.  
 màscara orgànica, 77, 108.  
 material, 51, 53, 114, 121, 129, 132, 136.  
 materialitat, 51, 53, 55, 60-61, 114, 136.  
 Meierhold, 61, 98.  
 melodrama, 19, 28, 66, 71, 106.  
 metàfora, 11, 55, 56-60, 63, 65, 86, 117, 121, 123, 126, 127.  
 metonímia, 56-60, 68, 117, 120, 127.  
 mim, 28, 51, 79, 99-102, 111, 112, 122.  
 mímica, 13, 43, 67, 80, 81, 82, 93, 101, 105-108, 110, 112, 113, 136.  
 missatge, 12, 13, 32, 80, 82, 91, 100, 105.  
 modalitat de representació, 44, 102.  
 modalitat escenogràfica, 49, 140.  
 monòleg, 16, 24, 83-85, 87.  
 moviment, mobilitat, 13, 27, 39, 40, 41, 43-44, 48, 51, 59, 60, 62-63, 65, 75, 79, 93, 98, 101, 102, 105, 108, 127.  
 música, 16, 68, 69, 70-74, 80, 88, 101, 102, 134.  
 mutació, 43, 49, 58, 115, 137.  
  
 naturalisme, 25, 44, 53, 77, 84, 85, 96, 102-104, 106, 108, 141.  
  
 objecte, 26, 40, 43, 53, 57, 58, 60, 61, 98, 111, 119, 121, 124, 127.  
 objecte escenogràfic, 51-52, 54, 55, 60-61, 65, 120, 135.  
 òpera, 16, 17, 28, 44, 70, 72, 81, 89, 97.  
 opereta, 70.

- pantomima, 17, 77, 81, 91, 92, 99, 102, 106, 108, 110.  
 paralingüística, 80, 81, 82, 88, 91, 103.  
 paraula, 13, 16, 40, 42, 50, 60, 68, 70, 80-81, 82, 83, 85, 86-89, 92, 93, 99, 102-103, 105, 107, 111, 130, 134, 135.  
 paròdia, 27-29, 42, 45, 48, 60, 73, 87, 109, 123, 124, 127.  
 participació, 10, 38, 75, 141.  
 pausa, 82, 84, 89, 104, 106, 129, 135.  
 pentinat, 13, 109-110, 115.  
 peripècia, 116.  
 personatge, 11, 17-18, 20, 23, 26, 28, 41, 42, 43, 51, 59, 63, 75-79, 81, 84, 90, 93, 103, 106, 109-112, 123, 127, 129, 130, 137, 139.  
 Piscator, 17.  
 plaer teatral, 20, 91, 106, 136, 137.  
 prosa, 87.  
 provocació, 21, 81, 83.  
 proxèmica, 44-48.  
 punt de vista, 35-36, 37, 39, 94, 96.  
 punt focal, 35, 37, 38, 39, 62.  
  
 quarta paret, 44.  
  
 realisme, 52, 56, 57, 97, 108, 118 i ss., 122.  
 realitat escènica, 24, 25, 79, 107, 130, 131, 134.  
 realitat representada, 107.  
 receptor, 113.  
 reconeixement (espectador), 17.  
 referent, 95, 96.  
 rèplica, 83, 84.  
 revista, 72.  
 ritme, 27, 71, 79, 80, 82, 84, 89, 98, 101, 103, 104, 127, 133, 135-137.  
 ritual, 9, 16, 23, 31, 34, 38, 96, 99, 110, 116, 124, 133, 135.  
  
 sainet, 26, 86.  
 sarsuela, 70, 72.  
 Shakespeare, 86, 87, 90, 126.  
 signe, significat, 12, 13, 15, 50, 51, 52, 61, 75, 94, 98, 107, 109, 110, 112, 115, 122, 125, 127.  
 símbol, 18, 53, 55, 59, 63, 65, 70, 71, 94, 95, 113, 119, 123, 127, 130, 140.  
 simbolisme, 57, 58, 95, 116, 119, 121, 123, 141.  
 sinècdoque, 56.  
 situació, 18, 27, 28, 107.  
 so no articulada, 13, 81, 82, 91.  
 song, 72, 132.  
 soroll, 13, 67-70, 71, 134.  
 Stanislavsky, 79, 82, 95.  
 surrealisme, 57, 58, 59.  
  
 teatralitat, 26, 27, 113.  
 teatre al carrer, 32, 38, 64.  
 teatre clàssic, 26, 83, 96, 114.  
 teatre de l'absurd, 29, 77, 78.  
 teatre document, 44, 122.  
 temps, temporalitat, 70, 85, 97, 103-105, 118, 119, 123, 129-135, 136, 137.  
 tipificació, tipificat, 18, 71, 77, 107.  
 tipus, 18, 59, 77, 99.  
 tràgic, tragicòmic, 16, 18, 28, 63, 81, 83, 96, 114.  
 travestisme, transformisme, 109, 110, 123, 124.  
  
*verfremdungseffekt*, 45.  
 vers, 87.  
 versemblança escènica, 24-26, 47, 77, 79, 80, 84, 109, 137.  
 veu, 50, 69, 75, 78, 80, 87, 88, 110, 113, 124, 136.  
 virtuosisme, 20, 101, 102, 107, 110.  
 vodevil, 19, 44, 71.



## Bibliografía

- ARTAUD, A., *El teatro i el seu doble*, Anagrama, 1970.
- ASLAND, O., *El actor en el siglo XX*, G. Gili, 1979.
- BABLET, D., JACQUOT, J., *Les voies de la création théâtrale, 1970-1978*, CNRS, París.
- BABLET, D., *Pour une méthode d'analyse du lieu théâtral*, «Travail Théâtral» núm. 6, 1972.
- *L'éclairage et le son dans l'espace théâtral*, «Travail Théâtral» número 13, 1973.
- BARDAVIO, J. M., *La versatilidad del signo*, Comunicación, 1975.
- BARTHES, R., *Ensayos críticos*, Seix Barral, 1967.
- BATAILLON, M., *De l'image au mot*, «Travail Théâtral» núm. 3, 1971.
- BETTETINI, G., *Producción significativa y puesta en escena*, G. Gili, 1977.
- BLOCH, E., *Entfremdung et Verfremdung, aliénation et distanciation*, «Travail Théâtral» núm. 11, 1973.
- BOGATYREV, P., *Les signes au théâtre*, «Poétique» núm. 8, 1971.
- BRECHT, B., *Escritos teóricos*, «Nueva visión», 1973.
- BROOK, P., *El espacio vacío*, Península, 1973.
- CAMPENU, P., «Un papel secundario; el espectador», dins A. HELBO, *Semiología de la representación*, G. Gili, 1978.
- CASSIRER, E., *Filosofía delle forme simboliche*, La Nuova Italia, 1964.
- DEMARCY, R., *Les modes de reception du spectacle*, UGE, 1973.
- DUCHET, C., *Une écriture de la sociabilité*, «Poétique» núm. 16, 1973.
- ECO, U., *Tratado de semiótica general*, Lumen, 1977.
- *Semiotics of performance*, «The drama Review XXI», 1977.
- GIRARD, G., OUELLET, R., RIGAUT, C., *L'univers du théâtre*, Littératures modernes, 1978.
- GREIMAS, A., *Semántica estructural*, Gredos, 1971.
- *En torno al sentido*, Fragua, 1973.
- GROTOWSKY, J., *Hacia un teatro pobre*, Siglo XXI, 1973.
- HALL, E. T., *La dimensión oculta*, Est. Adm. Local, 1966.
- HELBO, A. i altres, *Semiología de la representación*, G. Gili, 1978.
- HENRY, A., *Metonimia e metáfora*, Einaudi, 1975.
- HONZL, J., *La mobilité du signe théâtral*, «Travail Théâtral» núm. 4, 1971.

- HOOREMAN, P., *Clés pour l'espectacle*, 1971.
- INGARDEN, R., *Les fonctions du langage au théâtre*, «Poétique» núm. 8, 1971.
- JANSEN, S., *Esquisse d'une théorie de la forme dramatique*, «Langages» núm. 12, 1968.
- JAKOBSON, R., *Saggi di linguistica generale*, Feltrinelli, 1970.
- JAUSS, H.-R., *Ästhetische Erfahrung und Literarische Hermeneutik*, Fink Verlag, 1977.
- KOWZAN, T., «El signo en el teatro en T. Adorno», dins *El teatro y su crisis actual*, Monte Ávila, 1969.
- KRISTEVA, J., *Le sujet en procès*, «Tel Quel» núms. 52-53, 1973.
- LE GUERN, M., *La metáfora y la metonímia*, Cátedra, 1978.
- LECOQ, J., *Le mouvement et le théâtre*, «Atac-informations» núm. 13, 1967.
- MANNONI, O., «L'illusion comique ou le théâtre du point de vue du imaginaire», a *Clés pour l'imaginaire*, Seuil, 1969.
- MARCEAU, M., *M. Marceau ou l'aventure du silence*, Desclée de Brouver, 1974.
- MARCUS, S., «Estrategia de los personajes dramáticos», dins A. HELBO, *Semiología de la representación*, G. Gili, 1978.
- MELENDRES, J., *Anàlisi crítica de Mary d'Ous, un punt d'inflexió*, dins «Estudis Escènics» núm. 22, 1983.
- MEYERHOLD, V., *Teoría teatral*, «Fundamentos», 1971.
- *Textos teóricos* (vols. I i II), A. Corazón, 1972.
- MOLINARI, C., OTTOLENGHI, V., *Leggere il teatro*, Vallecchi, 1979.
- MOUNIN, G., *Introducción a la semiología*, Anagrama, 1972.
- NICOLL, A., *El mundo de Arlequín*, Barral, 1977.
- *The theatre and Dramatic Theory*, Barnes & Noble, 1962.
- OSOLSOBE, I., *Cours de Théâtristique générale*, J. Savona, 1981.
- PAVIS, P., *Problèmes de semiologie théâtrale*, Les presses de l'Université de Québec, 1975.
- *Le corps social*, «Travail Théâtral» núm. 28-29, 1977.
- *Des semiologies théâtrales*, «Travail Théâtral» núm. 31, 1978.
- *Dictionnaire du Théâtre*, Éditions Sociales, 1981.
- PEIRCE, C., *Écrits sur le signe*, Seuil, 1978.
- PIPIRIJAINA, «Revista de Teatro», 1978-1982.
- RUFFINI, F., *Semiotica del testo. L'esempio teatro*, Bulzoni, 1978.
- SARLES, H., *After Metaphysics. Toward and Grammar of Interactions and Discourse*, Lisse The Peter de Ridder Press, 1977.
- SCHECHNER, R., *Teatro de guerrilla y happening*, Anagrama, 1973.
- *La cavidad teatral*, Anagrama, 1973.
- SOURIAU, E., *Les grands problèmes de l'esthétique théâtrale*, Centre de Documentation Universitaire, 1956.
- STANISLAVSKI, C., *El trabajo del actor sobre su papel*, Quetzal, 1977.
- *Mise en scène d'Othello*, Seuil, 1948.
- STREHLER, G., *Un théâtre pour la vie*, Fayard, 1980.

- *Per un teatro umano*, Feltrinelli, 1974.
- *Santa Giovanna dei Macelli*, Bertani, 1974.
- THÉÂTRE DU SOLEIL, *L'Age d'Or*, Stock, 1973.
- TRAVAIL THÉÂTRAL, «La cité», 1971-1980.
- UBERSFELD, A., *Lire le théâtre*, Éditions Sociales, 1977.
- *L'Objet théâtral*, CNDP, 1980.
- *L'école du spectateur*, Éditions Sociales, 1981.





# Índex

Advertiment .	7
I. <i>Ficció i realitat</i> .	9
1. Una realitat ritual .	9
2. Organització de la comunicació	10
3. Els codis de la representació .	12
II. <i>La representació i l'espectador</i>	15
1. La convenció	15
2. Dialèctica de les convencions	17
3. Convenció i tipificació .	17
4. L'estereotip .	19
5. Identificació i distanciació .	20
6. Imitació i versemblança	23
7. La paròdia .	27
III. <i>La relació espacial</i> .	31
1. L'espai teatral	31
2. L'espai de la representació i l'espai del públic	34
3. Espai escènic, espais imaginaris .	39
4. Memòria espacial. Espai dramàtic	41
5. Espai èpic	42
6. Espai i moviment	43
7. Moviment i proxèmica .	46
IV. <i>El lloc representat</i> .	49
1. L'escenografia	49
2. L'objecte escenogràfic	51
3. Escenografia concreta, escenografia abstracta	52
4. L'objecte metafòric .	54
5. La metonímia escenogràfica .	56

6. Dialèctica estilística de la metàfora i la metonímia escenogràfiques .	56
7. Materialitat de l'objecte escenogràfic .	60
8. Representació escenogràfica	62
9. La il·luminació	63
10. Els sorolls	67
11. La música	70
V. <i>El personatge representat</i> .	75
1. L'actor i el personatge .	75
2. La interioritat i el comportament del personatge .	77
3. La interioritat de l'actor .	78
4. La paraula .	80
5. Denotació, entonació, silenci	81
6. Diàleg i monòleg .	83
7. Paraula i convenció	85
8. Estil verbal	89
9. Gest, gestualitat .	91
10. El gest teatral .	93
11. Lògica estilística del gest	95
12. El gest jeroglífic	98
13. El mim i la dansa .	99
14. Espacialitat i temporalitat del gest	103
15. La mímica, el maquillatge i la caracterització	105
16. La màscara .	111
17. La indumentària: caràcter i avatars	114
18. Tipologia i funcions	117
19. Extensió i límits	121
20. Accessoris i utillitatge	125
VI. <i>El temps de la representació</i>	129
1. Temporalitat ficcional, temporalitat dramàtica	129
2. Temporalitat èpica, temporalitat escènica	131
3. Temporalitat real	134
4. El ritme .	135
Conclusió	139
Índex de les escenificacions al·ludides	143
Índex de temes	147
Bibliografia	151

## MONOGRAFIES DE TEATRE

1. *Joaquim Carbó*, EL TEATRE DE «CAVALL FORT» (2a. ed.).
2. *Ezequiel Vigués «Didó»*, TEATRE DE PUTXINELLIS (2a. ed.).
3. *Caterina Solà i Palerm*, EL TEATRE VALENCIA DURANT LA DICTADURA.
4. *Josep Palau i Fabre*, ANTONIN ARTAUD I LA REVOLTA DEL TEATRE MODERN.
5. *Alexandre Plana*, TEORIA I CRÍTICA DEL TEATRE, a cura de *Iolanda Pelegrí*.
6. *Xavier Fàbregas*, DE L'OFF BARCELONA A L'ACCIÓ COMARCAL (DOS ANYS DE TEATRE CATALA: 1967-1968).
7. LES GRANS TRADICIONS POPULARS: OMBRES I TITELLES.
8. *Robert Marrast*, EL TEATRE DURANT LA GUERRA CIVIL ESPANYOLA.
9. *Jordi Coca*, L'AGRUPACIÓ DRAMÀTICA DE BARCELONA (1955-1963).
10. *Joan Puig i Ferrer*, TEXTOS SOBRE TEATRE.
11. *Jordi Coca, Enric Gallén i Anna Vázquez*, LA GENERALITAT REPUBLICANA I EL TEATRE (1931-1939).
12. *Eugenio Barba*, LES ILLES FLOTANTS.



Joan Abellan va néixer a Barcelona l'any 1946. El 1973 es graduà en Arts Dramàtiques a l'Institut del Teatre d'aquesta ciutat i, d'aleshores ençà, s'ha lliurat a la creació teatral i a la reflexió dels problemes que se'n deriven. Ha obtingut els premis de teatre Ciutat d'Olot (1971), Joan Santamària (1976), Ciutat de Granollers (1979) i Ignasi Iglésias (1982) i el Premi de la Crítica de Serra d'Or (1979). Ha publicat la versió catalana de *Santa Joana dels Escorxadors*, de Bertold Brecht, *El collaret d'algues vermelles*, escrita en col·laboració amb Jaume Melendres, i *Despertar glaçat de primavera*. De la seva tasca com a crític destaquen les col·laboracions per a la revista «Pipirijaina». És professor de Llenguatge Escènic i de Teoria Dramàtica Contemporània a l'Institut del Teatre, de Barcelona, on també ha dut a terme pràctiques teatrals i seminaris, el material d'alguns dels quals ha estat publicat a la revista «Estudis Escènics».

El llibre que publiquem, *La representació teatral. Introducció als llenguatges del teatre actual*, s'adreça als qui s'interessen per la creació escènica i als qui en fan una anàlisi crítica. L'autor enumera tot allò que pot intervenir en una representació i examina les diferents possibilitats expressives de l'actor i la relació d'aquest amb els elements inanimats que hi ha a l'escena. Els codis, les convencions i els factors no codificables que conflueixen en el ritual teatral són, alhora, exemplificats en un ampli recorregut per les escenificacions més notables de les produïdes darrerament a Catalunya.