

JAUME MELENDRES

“MARY D'OUS” UN PUNT D'INFLEXIÓ

els resultats d'un seminari res-

Un obstacle gairebé insalvable s'oposava fins ara a aquesta tasca: l'objecte de la crítica teatral —l'espectacle— era efímer. A diferència d'allò que passa en l'àmbit literari o plàstic, els productes dels quals són sempre disponibles i de forma invariable, el crític teatral comptava amb un lapse de temps brevíssim per a dur a terme la seva observació i estava condemnat, per tant, a ser un crític d'actualitats, un comentarista, un transmissor de primeres impressions —primeres i sovint finals— condicionades per una nombrosa sèrie de factors extraartístics: el llançament publicitari de l'espectacle, les reaccions *in situ* dels espectadors, el seu propi «estat d'ànim» el dia de l'observació, els escrits dels col·legues —per parlar només dels factors imponderables. Així era impossible elevar la crítica teatral per damunt de la seva dimensió merament periodística.

Els avenços espectaculars de la tecnologia àudio-visual obren a la crítica teatral la possibilitat de ser realment crítica: a partir d'ara pot construir els seus mètodes i establir les seves conclusions, sempre provisionals, sobre els productes del passat, i amb la serenitat indispensable. Encara més, quan cada espectacle doni lloc a una gravació en vídeo (la qual, certament, comporta notables reduccions i malformacions), l'actualitat dels productes teatrals serà il·limitada, com ho és la dels grans textos sobre els quals s'ha basit la crítica literària. Per totes aquestes raons, perquè ensiem que per a la reflexió teòrica tot és actual, ens sembla oportú publicar ara un treball sobre un muntatge «vell» de vuit anys, que no és a les cartelleres (com *Les paysans* de Balzac no és als aparadors permanentment) però que, en canvi, pot ser llegit sempre que es vulgui: que no forma part, només de la nostra memòria, i per tant del nostre oblit, sinó que és a l'abast de la nostra mirada i, per tant, del nostre pensament.

Però encara hi ha altres raons que justifiquen la tria.

La mateixa impossibilitat de «consultar» textos venguts com sigui necessari l'original escènic —l'espectacle— ha fet que el crític teatral tendís a donar un tracte privilegiat a

Aquest treball, que recull els resultats d'un seminari realitzat pel Departament de Ciències Teatrals de l'Institut del Teatre de Barcelona sobre «Anàlisi d'espectacles gravats en vídeo», s'inscriu en l'esforç cada dia més generalitzat arreu del món però encara insuficient a Catalunya, per conferir a la crítica teatral, tal com avui es diu, el seu veritable estatut de reflexió teòrica independent.

Un obstacle gairebé insalvable s'oposava fins ara a aquesta tasca: l'objecte de la crítica teatral —l'espectacle— era efímer. A diferència d'allò que passa en l'àmbit literari o plàstic, els productes dels quals són sempre disponibles i de forma invariable, el crític teatral comptava amb un lapse de temps brevíssim per a dur a terme la seva observació i estava condemnat, per tant, a ser un crític d'«actualitats», un comentarista, un transmissor de primeres impressions —primeres i sovint finals— condicionades per una nombrosa sèrie de factors extraartístics: el llançament publicitari de l'espectacle, les reaccions *in situ* dels espectadors, el seu propi «estat d'ànim» el dia de l'observació, els escrits dels col·legues —per parlar només dels factors imponderables. Així era impossible elevar la crítica teatral per damunt de la seva dimensió merament periodística.

Els avenços espectaculars de la tecnologia àudio-visual obren a la crítica teatral la possibilitat de ser realment crítica: a partir d'ara pot construir els seus mètodes i establir les seves conclusions, sempre provisionals, sobre els productes del passat, i amb la serenitat indispensable. Encara més, quan cada espectacle doni lloc a una gravació en vídeo (la qual, certament, comporta notables reduccions i malformacions), l'actualitat dels productes teatrals serà il·limitada, com ho és la dels grans textos sobre els quals s'ha bastit la crítica literària. Per totes aquestes raons, perquè creiem que per a la reflexió teòrica tot és actual, ens sembla oportú publicar ara un treball sobre un muntatge «vell» de vuit anys, que no és a les cartelleres (com *Les paysans* de Balzac no és als aparadors permanentment) però que, en canvi, pot ser llegit sempre que es vulgui; que no forma part, només de la nostra memòria, i per tant del nostre oblit, sinó que és a l'abast de la nostra mirada i, per tant, del nostre pensament.

Però encara hi ha altres raons que justifiquen la tria.

La mateixa impossibilitat de «consultar» tantes vegades com sigui necessari l'original escènic —l'espectacle— ha fet que el crític teatral tendeixi a donar un tracte privilegiat a

aquella part del producte més susceptible d'estudi reposat i de lectura repetida, a l'element més tangible, menys efímer del conjunt: el text. Però quin text? Aquell, simplement, que és sinònim de *diàlegs* al servei d'una història, d'un *argument* en el sentit aristotèlic del concepte. Encara que hagués de manllevar les seves eines al crític literari, el crític teatral se sentia segur en aquest terreny, protegit per criteris d'origen acadèmic i solvent. Probablement no hi ha hagut gaires crítics que pensessin que el teatre és, només, literatura escenificada, però tots s'han vist, ens hem vist, obligats a actuar com si ho creguéssim. ¿Com judicar la feina d'un actor o d'una actriu si no agafem com a criteri la seva capacitat o incapacitat per a *interpretar* una realitat prèvia? I com judicar la vàlua d'aquesta realitat —el personatge— si no la contemplem en funció de la seva adequació a un desenvolupament argumental, tal com ho fariem amb una novella o una narració? El crític teatral no és conservador per naturalesa ni per ideologia personal: si rebutja determinades formes teatrals —les no aristotèliques— això es deu a un mer desig de supervivència. No són les úniques que pot entendre i acceptar, com a persona, però són les úniques de les quals pot parlar amb propietat en l'exercici del seu ofici.

És lògic, doncs, que la crítica teatral s'hagi sentit desconcertada davant els espectacles d'Els Joglars: neixen del mim convencional però ràpidament se n'aparten i esdevenen representacions de textos no solament sense diàlegs sinó, per escriure, no escrits damunt de cap paper. Però el problema més gran per al crític davant d'Els Joglars és una altra absència: la d'un argument. Els espectacles de la primera etapa d'Els Joglars no expliquen cap *història*, però tampoc no són un simple *collage* d'imatges, un *show* a la manera de Marceau. Què són, doncs? Davant el dubte, la crítica es va decantar cap a un elogi gairebé unànim, lloà el virtuosisme tècnic dels còmics i aplaudí l'humor corrosiu de Boadella. Però secretament es sentia agredida i maltractada perquè era conscient que no podia fer altra cosa que dissimular la seva incapacitat de dir alguna cosa que no pogués dir qualsevol espectador.

Hem triat *Mary d'Ous* perquè és el punt culminant d'aquesta concepció teatral basada en l'absència de línia argumental. Culminant i darrer.

En efecte, a partir de *Mary d'Ous*, Els Joglars fan un tomb de cent vuitanta graus. *Alias Serrallonga*, l'espectacle

següent, ja no pertany al mateix univers. I això no es deu —en contra d'allò que van creure molts— al fet que els actors parlessin (en realitat, més que parlar o enraonar, deien paraules), sinó a la seva submissió a una estructura narrativa. Per primera vegada, Els Joglars ens expliquen una història, ens presenten comportaments generats pel comportament d'un personatge central, per un conflicte personal, per un *protagonista*.

L'entusiasme de la crítica fou encara més unànime. Però fent veure que aplaudien el seu atreviment formal (un atreviment que tothom sabia inspirat en l'*Orlando furioso* de Ronconi), estaven agraint a Boadella, en realitat, el seu retorn a un terreny que no posava la crítica tan en evidència, que no la confrontava d'una manera tan brutal amb les seves hipoteques.

Els autors d'aquest treball estem convençuts que *Mary d'Ous* és l'espectacle més actual d'Els Joglars perquè és el que posa més de manifest les mancances actuals de la crítica dramàtica i aquell que ens dóna més raons i més imatges per mirar de superar-les. Estem convençuts que només intentant l'anàlisi de les obres no convencionals, la crítica de teatre assolirà el grau d'autonomia que exigeix, fins i tot, el més convencional dels productes escènics.

Comptem, doncs, que el lector interessat pot tenir accés al document àudio-visual existent de *MOD*; però, així i tot, ens ha semblat fonamental acompanyar aquest treball d'anàlisi d'una sinopsi fotogràfica de *MOD* com a referència immediata del caràcter ben poc convencional de *MOD*, almenys de la seva part visual.

Finalment, com a introducció a aquesta lectura de la representació de *MOD*, transcrivim el text que Els Joglars redactaren per al programa de mà:

«*Mary d'Ous*. Variacions sobre dos temes. Espectacle començat a Pruït (Barcelona) el juny del 1972. Acabat a Barcelona a primers de desembre del mateix any. La intenció formal d'aquest espectacle pot resumir-se en la provatura d'aconseguir un màxim d'eficàcia escènica, amb un mínim d'elements argumentals i escenogràfics. El muntatge va sorgir sobre improvisacions i estudis realitzats pels actors a l'entorn del tema genèric de l'estructura de la música transportada al procés dramàtic (cànon, fuga, contrapunt, variacions de tema, etc.). No ens cal aclarir cap més concepte sobre l'espectacle, ja que no es tracta de teatre literari o "d'idees". El públic queda en llibertat per a enregistrar sen-

siblement allò que millor li sembli, tal com ho faria davant d'una obra plàstica o musical. Hem volgut aconseguir un llenguatge més a prop dels sentits que de l'especulació purament intel·lectual, sense prejudicar, però, la possibilitat que cada espectador pugui formar les pròpies conclusions a partir de les imatges i dels sons que li són lliurats des de l'escena.»

La crítica artística respon sempre a una mateixa voluntat: esbrinar on rau la coherència d'una creació, quines són les raons de la seva solidesa profunda, quins els elements que —combinats amb art— li permeten ser una nova realitat intel·ligible, diferent i diferenciable de les altres. En darrer terme, la crítica recorre necessàriament al criteri de l'adequació entre el mode de representació i la cosa representada. Per tant, la primera preocupació del crític és descobrir el veritable objecte de l'obra analitzada: de què ens parla aquesta obra.¹

Sovint, el problema és senzill: al teatre, es sol parlar directament dels homes i les dones. Aleshores, la categoria teòrica de *personatge* basta per a valorar el producte —almenys en els seus trets més importants. L'estructura de l'obra és reductible, al capdavall, a una estructura psicològica prototípica, a la similitud (per eïlipsis que hi hagi) entre el comportament d'un personatge i el d'una persona.

Però la categoria «personatge» és del tot inoperant quan veiem *Mary d'Ous* (MOD, a partir d'ara). MOD no parla directament de les persones sinó del llenguatge de les persones. Ara bé, no ho fa a la manera de Bernard Shaw a *Pygmalion*, que tracta de l'enfrontament entre individus que, pel fet de pertànyer a classes socials diferents, parlen d'una manera diferent. MOD és una paròdia, i només a partir d'aquesta categoria podem analitzar-lo.

Cal precisar, doncs, en primer lloc, què significa paròdia: és, etimològicament, un *cant al costat d'un cant*. Un llenguatge (en aquest cas, escènic) elaborat no pas a partir de la realitat directament i tendent a reproduir-la de manera artística, sinó a partir de formes d'expressió artística de la

1. El fet que normalment el resultat d'aquesta investigació s'expressi en termes tan primaris com «bo», «dolent», «interessant», «original» i altres de similars és purament secundari. En sigui conscient o no, li ho paguin bé o malament, sigui mig analfabet o culte, el crític sempre mira de parlar de la coherència entre un objecte i el seu mode de representació.

realitat prèviament codificades. La paròdia és llenguatge artístic sobre el llenguatge artístic, és a dir, metallenguatge.

Certament, l'art és sempre una creació de llenguatge sobre el llenguatge, però només és paròdic quan reuneix dues condicions:

- a) Ser utilitzat conscientment amb aquesta intenció.
- b) Pretendre alertar l'espectador (o el lector) sobre l'ús del llenguatge artístic, sobre la seva capacitat de distorsionar la mateixa realitat que aspira a reflectir.

Tota paròdia és, per tant, ús i refús d'un codi lingüístic, el resultat d'un retret i d'una seducció. Només parodia l'òpera aquell que la coneix i l'aprecia, aquell qui en sap els límits i el poder. L'objectiu de l'artista paròdic no és mai *destruir* el llenguatge que fa servir de base, sinó posar-ne de manifest el caràcter social, o sigui, convencional, i la càrrega semàntica, amb independència dels continguts concrets que intenta transmetre.

La paròdia és crítica de comportaments en la mesura que és crítica de les formes d'expressió d'aquests comportaments. Això ens permet diferenciar-la d'un altre concepte que molt sovint apareix com a sinònim seu: la caricatura. La caricatura treballa directament amb la realitat segons l'operació que consisteix a *imitar-la de manera selectiva per tal de produir efectes còmics*. La paròdia, en canvi, treballa selectivament amb imitacions selectives: la seva matèria primera no és la realitat, sinó els codis artístics. La realitat no és parodiabile. Només ho és l'art. L'individu pot ser caricaturitzat; només l'espècie i el *gènere* poden ser parodiats.

La superioritat estètica de la paròdia sobre la caricatura no rau únicament en el fet que la primera exigeix un grau més elevat de preparació tècnica, de bagatge cultural i de sensibilitat artística, sinó —paradoxalment— en la seva major capacitat per a desemascarar, ultra el llenguatge, la realitat. Com diria un pagès o diria Brecht —el gran parodiador del segle xx—, la millor drecera és el camí més llarg. La paròdia fa més volta però arriba abans perquè, a diferència de la caricatura que treballa directament «amb les mans», utilitza un instrument, una eina: l'art ja construït, acumulat pels altres. Un codi no és res més que un instrument, una màquina que barreja elements i els catalitza d'acord amb la mateixa estructura de la màquina.

Caldria afegir, finalment, que la paròdia no és una forma expressiva de pretensió analítica. Mostra sense demostrar; destrueix certes de clixé, revela evidències amagades, però no raona.

L'anàlisi de *MOD* consistirà, doncs, a esbrinar en què es fonamenta el caràcter paròdic de l'espectacle i a intentar comprendre quins inconvenients es deriven, des del punt de vista de la coherència expressiva, del fet d'apartar-se voluntàriament o no de l'opció inicial.

1. ELS ELEMENTS PARÒDICS DE *MOD* EN EL CAMP VISUAL

1.1. EL GEST

El primer tret del gest, a *MOD*, és el seu refús de tot naturalisme: no intenta mai copiar o reproduir el gest real d'una persona o d'un conjunt de persones. És un signe construït a partir de l'experiència, però que no reflecteix directament aquesta experiència, no la reproduïx a la manera d'un actor que imita, per exemple, el gest d'un agricultor o d'un jutge.²

Ara bé, el caràcter sintètic, i per tant abstracte, del gest de Joglars a *MOD* no basta per a definir-lo com a paròdic. Aquesta propietat també la trobem en el mim convencional, que opera sempre a través de l'estilització, a la manera del caricaturista. Allò que ens permet definir-lo realment com a paròdic és el fet que, a *MOD*, no es sintetitzen gests reals, sinó codis expressius procedents de gèneres artístics diversos. El gest de Joglars és alhora tributari de l'òpera, de la tragèdia, del melodrama romàntic, del còmic, de la foto-novella i, naturalment, del mim. Un sol gest és la confluència de tot un conjunt de codis artístics que, normalment, l'espectador consumeix per separat. El gest de Joglars, a *MOD*, posa de manifest aquestes procedències diverses però, en barrejar-les, n'enfosqueix els límits. I, en la mesura que,

2. Un actor naturalista que, per exemple, interpretés un jutge triaria com a model el jutge més jutge de tots: un model real. L'actor de Joglars, en canvi, inventa un gest que cap jutge no faria mai, però que tots els espectadors atribueixen als jutges.

a despit del caràcter abstracte del gest, l'espectador el reconeix i s'hi reconeix, Joglars formula sense paraules dos missatges complementaris:

a) Un missatge d'ordre social: no hi ha naturalitat, no hi ha expressió pura de sentiments purs. L'ésser humà s'expressa mitjançant fórmules o convencions que han donat lloc a modes artístics diferenciats.

b) Un missatge d'ordre estètic: atès que podem construir un gest perfectament identificable barrejant aquests modes artístics diversos, qualsevol d'ells, individualment, és insuficient per a reflectir tota la complexitat d'un gest humà. Dit amb altres paraules, un gènere artístic és una reducció empobridora, tendent a presentar sota un únic registre (el tràgic, per exemple) comportaments que, de fet, en tenen molts. A la manera dels artistes conceptuals, estrictes contemporanis de Joglars, *MOD* postula l'abolició dels gèneres artístics en denunciar el seu caràcter reductor, simplificador.³

Però *MOD* encara va més lluny. Per tal de reforçar el caràcter paròdic del gest (que és d'ordre qualitatiu), Joglars recorre a una operació d'ordre quantitatiu: la repetició, que es manifesta de dues maneres:

a) Reproduint moltes vegades, separades en el temps, un mateix gest (batre ous, trucar a la porta).

b) Multiplicant en un mateix moment un únic gest.

El primer mode de repetició (diacronia) tendeix a mostrar que la pretesa singularitat de cada gest (un comportament irrepètible per una situació igualment irrepètible) és falsa del tot: el gest domèstic-sentimental és mecànic, reflex. Cada dia és igual.

El segon mode de repetició (sincronia) tendeix a mostrar el caràcter general d'allò que creiem individual. No sols fem el mateix que vam fer ahir sinó que, al mateix moment, ho fan els altres; milions de persones expressen de forma simultània i idèntica sentiments que creuen únics, acabats de néixer per primera vegada.

3. Això no significa que Boadella sigui un artista conceptual, ni que les seves creacions puguin ser adscrites a aquest moviment, sinó, només, que participa d'unes preocupacions estètiques similars des d'alguns punts de vista.

Aquesta doble operació, quantitativa i qualitativa, en comporta una altra: la plurivalència. *MOD* ens demostra constantment que qualsevol gest pot tenir més d'un significat i —encara més— que aquests significats diversos són, sovint, oposats des del punt de vista del sentit comú. Cada gest té un significat socialment admès i un significat no admès i profund. Batre els ous de la truita, per exemple, assoleix a *MOD* una categoria eròtica barrejada d'agressivitat, de la mateixa manera que trucar a la porta apareix com l'anunci d'una penetració.⁴ En altres paraules, a *MOD* darrera cada gest «amorós» hi ha un gest criminal: darrera cada fallus hi ha un ganivet, i viceversa.

1.2. L'ESCENOGRAFIA

El desdoblament funcional del gest reposa sempre, a *MOD*, en un desdoblament funcional de l'escenografia, en la seva plurifuncionalitat.

Aquest fet el podem constatar en la primera imatge visual de l'espectacle, que neix del vestuari dels actors. Van vestits d'una manera ambigua. El vestit de les dones és a mig camí entre el que duu una núvia i el que llueix una nena que fa la primera comunió. Els dels homes es mou a cavall del vestit del combregant i de l'uniforme del capità.

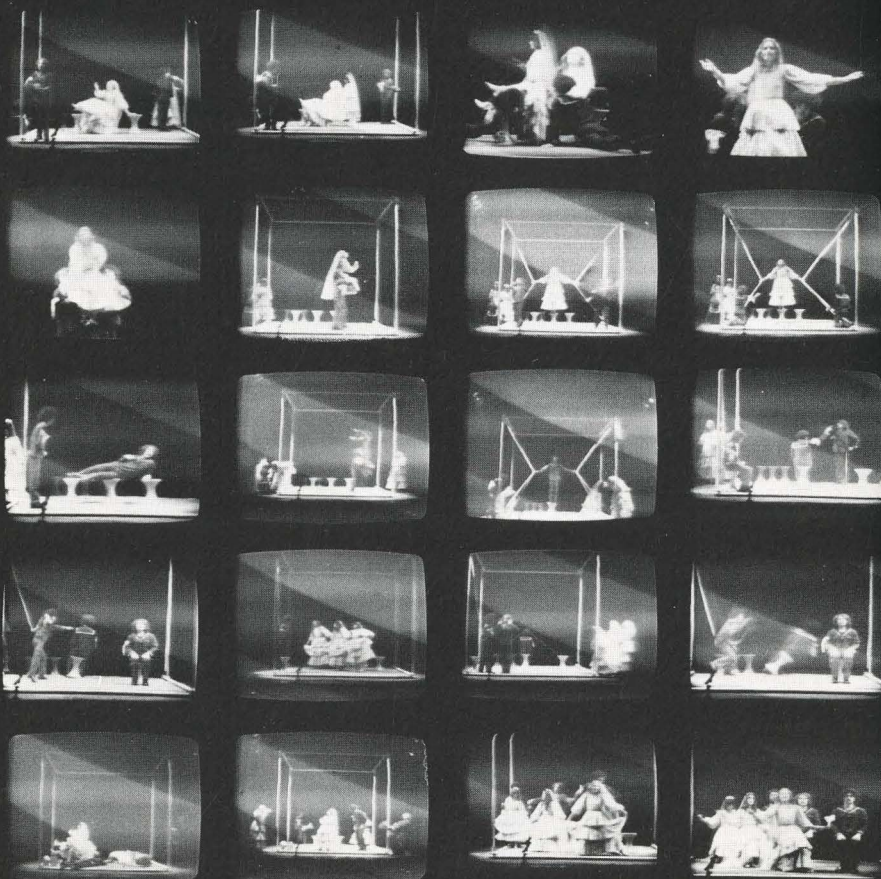
Evidentment, aquesta ambigüitat vestimentària del *MOD* prové d'una ambigüitat idèntica en la vida real. Durant molts decennis, el vestit infantil no va ser altra cosa que una *paròdia* del vestit adult; altra cosa que el reflex d'un estatut futur dividit en sexes: el símbol de la dona era la seva virginitat, el símbol de l'home, la seva capacitat d'ordenar el món. Però l'aportació de Joglars a *MOD* no rau en el fet de posar de manifest allò que els historiadors poden demostrar documentalment, sinó en la seva capacitat de mostrar altres plurivalències: a *MOD*, el vestit virginal

4. Justament la importància que tradicionalment les classes altes han donat —i encara donen— als aspectes de l'educació coneguts amb el nom d'«urbanitat» prové, en part, de la por d'aquestes classes a l'ambigüitat del gest. Amb les normes d'urbanitat es pretén, sobretot, transmetre l'hàbit d'un gest neutre, d'un gest sense significat propi, sense contaminació vital. Un gest *públic* (enfront del gest privat, reservat als actes de reproducció i d'higiene) no ha de donar lloc a cap mena d'ambigüitat, no ha de traïr desigs que, per definició, es creuen inconfessables.

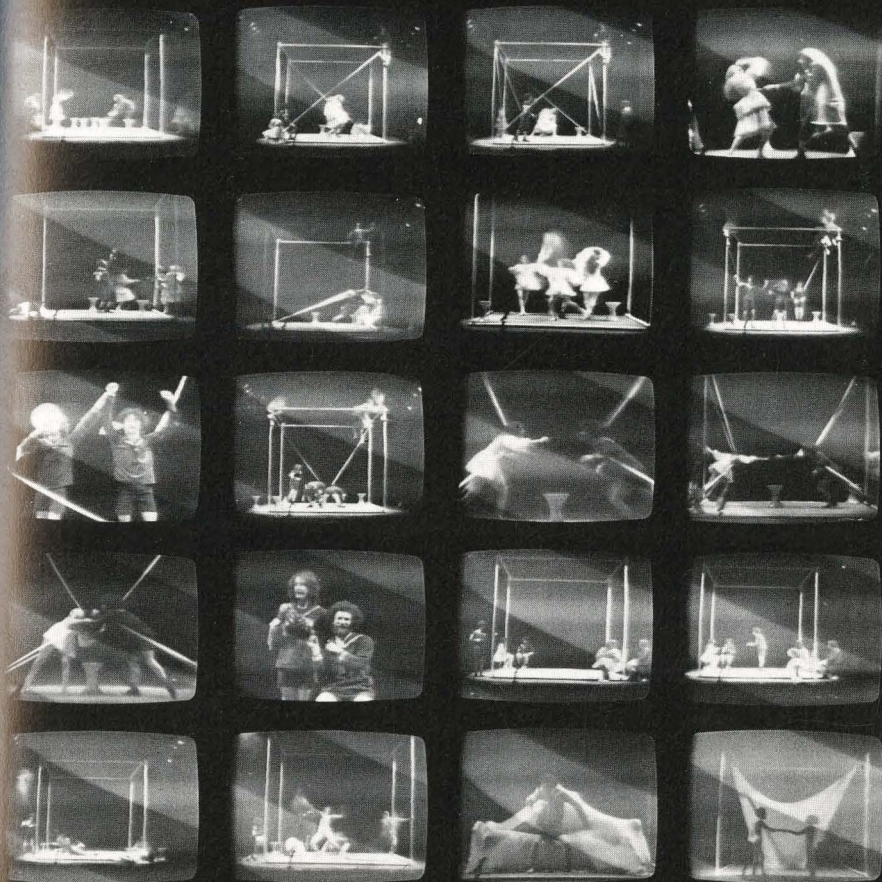
PARÒDIA de l'abast de les relacions domèstic-sentimentals de John i Mary. L'estructura cúbica situa imaginaris interiors i exteriors domèstics mentre que la indumentària dels actors és, en les dones, a mig camí entre el vestit de núvia i el de primera comunió i, en els homes, a mig camí entre el vestit de primera comunió i l'uniforme símbol de la seva autoritat. Uns tamborets es transformen successivament en accessoris de significat proveït per l'ús que en fan els personatges. La representació avança amb les combinacions i les repeticions d'una escarida situació domèstica que es succeeixen, indistintament, en simultaneïtat i diacronia, que renoven constantment el sentit de la *paròdia* per la connotació del joc dels actors que fa servir únicament una gestualitat feta de la superposició de diferents codis gestuals simplificats, alguns noms propis (John, Mary, Super, Semi), melodies i sons onomatopèics que prenen sentit a través del contingut expressiu —paralingüístic— de la inflexió.



CARICATURITZACIÓ de l'exercici del poder (personatges anomenats Super i Semi) i les seves repercussions sobre la *paròdia* inicial de les relacions domèsticco-sentimentals de John i Mary amb un ús caricatural de tots els elements en joc des del principi, excepte la indumentària, que sofreix mutacions que canvien l'aspecte dels personatges. Un canvi considerable en la forma de fer progressar la narració en aquesta part de l'espectacle abandona la paròdia i la fa avançar en seqüències argumentals quasi convencionals: els oprimits John i Mary actuen per veure millorat el seu estatus però són vexats cruelment fins que John decidirà passar a la violència.



Ara, els llenguatges anteriors es neutralitzen per la via de l'estilització i de l'abstracció dels codis gestuals i de la visualització dels personatges que han fet desaparèixer els atributs que els proporcionava la indumentària, encara que hi romanen sense neutralitzar completament els codis sonors i l'esbós de moltes de les situacions inicials. La representació avança ara més ràpidament com una exposició simbòlica del resultat de l'enfrontament de la *paròdia* de les relacions domèstic-sentimentals amb les de la *caricatura* de l'exercici del poder. El poder del Poder és simbolitzat per una tela elàstica que passa de ser un tàlem que el magnifica amb un referent precís —sovint, en la caricatura, Super havia recordat Franco—, a representar un material que engoleix els cossos o a la imitació d'una víscera que pot controlar a voluntat. Aquest joc final, fortament visual, sintetitza, encadenant-la en un sol moviment gairebé coreogràfic, tota la peripecia anterior.



de la núvia-adolescent acaba transformant-se en el vestit d'una vedette de revista: un vestit difícil de posar i fàcil de treure. L'artifici del vestit amaga la facilitat del nu. El destí final de la combregant és convertir-se en núvia, i el destí de la núvia és excitar el mascle-marit, el mascle-espectador. Joglars procedeix matemàticament: si b és igual a a , i b és igual a c , c és igual a a . Molta gent sap que les nenes de primera comunió fan de vedette. *MOD* ens revela la proposició inversa.

Aquesta plurifuncionalitat del vestuari s'observa també en l'utilitatge. Els mòduls —no significants— que primer serveixen com a tamborets acaben transformant-se en fallus i en criatures de bolquers. Aquestes transformacions són, per dir-ho així, contaminants de significació: el fet d'utilitzar un tamboret en funcions de nen implica, tàcitament, que el nen és, en el marc familiar, un moble més.

La multiplicació de funcions d'un mateix element és molt habitual en el teatre per raons d'economia. No hi ha cap dubte que a *MOD* també respon a aquestes raons, però a diferència de la majoria d'espectacles escenogràficament modestos, *MOD* l'assumeix i aprofita dramàticament. En mans de Joglars, la plurifuncionalitat escenogràfica és una operació analògica de la mateixa família que la metàfora, figura basada en l'ús d'un mot per a expressar una cosa que té, per a aquell que el fa servir, una certa semblança amb el significat literal de la paraula.

MOD, a més a més, revela una llei —sovint oblidada— en l'ús de la metàfora escènica: l'eficàcia de la plurifuncionalitat està en relació inversa amb el nombre de transformacions de cada element i en relació directa amb la concreció d'aquests elements. Com menys gran és el nombre de transformacions i com més concrets són els objectes, més clares i significatives són les analogies derivades de les transformacions. Això es fa palès, per exemple, en el cas de l'estructura cúbica de mecanotub. Aquesta estructura és un element abstracte i s'utilitza, almenys, en quatre funcions distintes (com a delimitació de l'espai escènic; en funció de llar familiar; com a metàfora de «sistema» o societat i com a simple practicable). El fet que el mecanotub no tingui en ell mateix cap significat i que successivament n'hi siguin atribuïts tants, provoca a la llarga la confusió de l'espectador a l'hora de llegir les analogies: quan un actor s'enfila per l'estructura, ¿s'està «enfilant per les parets» o, simplement, la fa servir de suport? Aquesta excessiva superposició de diverses fun-

cions concretes (significants o no) en un mateix element abstracte també la trobem en l'ús de la tela elàstica.

1.3. EL SO

A *MOD* s'utilitzen tres tipus d'elements sonors: la paraula (només sota la forma de noms propis com John, Mary, Super o Semi), la melodia i l'onomatopeia.

El caràcter paròdic de les tres categories d'elements sonors és evident. L'onomatopeia defuig de forma deliberada qualsevol pretensió realista i prové directament del còmic («cataclín-clin-clin»); la melodia suscita en el públic (però només en el públic català d'una determinada generació) records històrics concretíssims i alhora els ironitza en elevar a la categoria de música selecta la sintonia d'un consultori radiofònic sentimental que fou sota el franquisme l'encarnació diària de l'ensinistrament ideològic de milions de dones; la paraula, en fi, procedeix del cinema americà en el cas de *John* i *Mary* i el seu ús habilíssim posa de manifest, sense haver de recórrer a discursos enraonats, l'oposició flagrant entre uns models de comportament assumits a través del consum artístic i uns comportaments reals del tot allunyats d'aquells models.

Però si l'àmbit sonor de *MOD* ens ofereix les millors mostres de virtuosisme paròdic, també és el que fa més evident el gran problema de l'espectacle: la manca de rigor en l'ús d'aquest llenguatge. Les altres dues paraules emprades a *MOD*, «Super» i «Semi» no pertanyen a l'univers paròdic. Són al·lusions directes a la realitat, no filtrades per cap gènere artístic, i tenen, per tant, d'acord amb tot el que hem dit abans, un caràcter caricatural: «Super» és igual a Franco; «Semi» vol dir Carrero Blanco. Darrera cada nom hi ha un personatge perfectament identificable, a diferència d'allò que passa amb «Mary» i «John».

2. LES DESVIACIONS RESPECTE A L'OPCIÓ PARÒDICA

Si bé hem dit, al començament, que *MOD* utilitza bàsicament el llenguatge paròdic, això no significa que aquest sigui l'únic registre de l'espectacle. A partir d'un moment

determinat, el llenguatge paròdic cohabita escènica­ment amb altre codis lingüístics i perd el seu caràcter —per dir-ho així— predominant o exclusiu. Va semblar-nos interessant, doncs, en el curs de l'anàlisi, dividir l'espectacle en tres blocs segons el criteri del llenguatge predominantment utilitzat. Aquesta hipòtesi de treball ens va permetre descobrir que a *MOD* coexisteixen tres blocs dramàtics diferents.

En efecte, amb l'aparició a escena del Poder l'espectacle entra de forma clara en el terreny de la caricatura, de la imitació burlesca i estilitzada de personatges reals: Super i Semi, el totpoderós i el seu favorit. Altrament dit, la caricatura es fa predominant en el mateix moment en què l'objecte de l'espectacle canvia i en comptes de ser les relacions domèstic-sentimentals és l'exercici del poder polític i les seves repercussions sobre aquestes relacions. Sembla, doncs, que a *MOD* existeix una certa connexió entre el grau d'abstracció del llenguatge i la matèria sobre la qual s'aplica. Joglars usa la paròdia (més abstracta que la caricatura) precisament en el tractament de l'àmbit de la vida social que ells coneixen millor, d'una manera més directa i personal; en canvi, quan entren al terreny de l'exercici del poder polític, molt més allunyat de l'experiència individual, es decanten sensiblement cap a un llenguatge menys elaborat artísticament, més concret en la mesura que s'imiten persones concretes i no, com en el cas de John i Mary, comportaments prototípics. *MOD* sembla demostrar que també en el teatre la capacitat d'abstracció augmenta en proporció directa amb el nivell de coneixements concrets. Així, l'ús de la caricatura vindria a ser, a *MOD*, un recurs tendent a compensar, amb imatges que l'espectador de l'època podia identificar fàcilment, la dificultat dels creadors per parlar en termes generals i prototípics del poder polític.

Ultra la paròdia i la caricatura, apareix a *MOD* un altre tipus de llenguatge que hem qualificat de simbòlic perquè els elements materials en què es basa (el cos de l'actor, l'utillatge, etc.) perden totalment la seva identitat i pretenen representar conceptes o coses diferents com, per exemple, el cor que batega en la darrera escena de l'espectacle, fet amb els cossos dels actors. Aquestes transformacions són d'un ordre diferent a l'ordre metafòric al qual hem alludit abans, basat en l'analogia i la plurifuncionalitat, molt freqüent a la primera meitat de l'espectacle. El tamboret-criatura que hem esmentat més amunt no pretén *fer* un nen amb un tamboret, sinó crear una ambigüitat visual que faci

pensar a l'espectador, per un instant, que de vegades tractem les criatures com si fossin mobles. El tamboret no perd mai la seva identitat. En canvi, els cossos que constitueixen el cor final deixen de ser cossos i es transformen en les parts, *no significants* en elles mateixes, d'un altre tot. Un tot —cal afegir— de caràcter abstracte perquè, òbviament, no té cap pretensió realista: el cor de *MOD* no és un cor humà construït amb enginy teatral, sinó la representació escènica d'una humanitat que batega; no ens diu que la humanitat sigui un cor, o que en tingui, sinó que la societat té una vida pròpia, fràgil i potent alhora. Aquest cor és el *símbol* de la vida.

Tot l'últim bloc de l'espectacle (d'altra banda, molt breu) recorre predominantment a aquest tipus de llenguatge que, abans de *MOD*, Joglars mai no havia utilitzat. La nostra hipòtesi és que el fa servir per primera vegada perquè *MOD*, si bé és l'últim espectacle que no explica una història, és el primer, en la trajectòria de Joglars, que pretén transmetre un missatge global, dir alguna cosa a més a més de les que va dient amb cada imatge parcial. I aquest missatge, atès que *MOD* no explica una història exemplar, només el pot formular amb aquest llenguatge de naturalesa simbòlica.

Tenim, per tant, a *MOD*, tres blocs dramàtics, alhora identificables per la matèria tractada i pel llenguatge utilitzat. Al primer bloc la matèria són les relacions domèstic-sentimentals, i el llenguatge, la paròdia; al segon, la matèria és el poder, i el llenguatge, la caricatura; al tercer, es tracta de transmetre un missatge, és a dir, treure una conclusió sobre l'acció del poder damunt la vida privada, i el llenguatge hi és simbòlic.

Podríem dir, doncs, que *MOD* és el primer espectacle de Joglars on hi ha desenllaç, tot i no haver-hi història. En altres paraules, la voluntat de formular un missatge ha fet que Joglars haguessin d'adoptar una fórmula dramàtica que, malgrat les aparences, és de tipus convencional: l'estructura de l'exposició, nus i desenllaç. Veiem, en efecte, que els tres blocs (i els llenguatges predominants a cadascun d'ells) corresponen als tres moments característics del teatre argumental: en el primer se'ns exposa la situació; en el segon, se'ns mostra l'enfrontament entre els individus i el poder polític; en el tercer, se'ns dóna el resultat (pessimista) d'aquest conflicte.

L'adopció d'aquesta estructura sense la inclusió simultània del seu complement tradicional (l'argument basat en la peripècia d'un protagonista) constitueix la singularitat

màxima de *MOD*, allò que el fa diferent de tots els altres espectacles de Joglars, tant anteriors com posteriors. Però alhora és, potser, la raó de les seves febleses internes, no sols perquè comporta la presència de tres ordres lingüístics diferents que dilueixen de forma progressiva l'opció paròdica inicial, sinó sobretot perquè el missatge final és expressat a través d'un llenguatge que no havia format part de la demostració i té, per tant, el caràcter d'un afegitó artificios i, fins a cert punt, arbitrari en la mesura que hauria pogut dir exactament el contrari del que diu sense haver d'alterar les parts precedents de l'espectacle: a diferència de la dramàtúrgia naturalista, que diu en termes dramàtics allò que ha estat demostrant en termes igualment dramàtics, o de la dramàtúrgia brechtiana, que resumeix en termes no dramàtics allò que ha demostrat dramàticament, *MOD* formula en llenguatge simbòlic allò que no ha expressat ni en llenguatge paròdic ni en llenguatge caricatural: el conflicte entre l'esfera domèstic-sentimental i l'esfera del poder polític es tradueix a *MOD* en un conflicte entre llenguatges i la solució d'aquest conflicte en un llenguatge que no és la resolució dialèctica dels dos anteriors.

Per tot això podem dir que *MOD* és un espectacle de crisi, en el doble sentit de la paraula: punt de màxima tensió (entre llenguatges) i punt d'inflexió entre una etapa basada en l'absència de missatge únic (en benefici d'una pluralitat de missatges parcials del mateix signe ideològic), i una etapa posterior on la pretensió de formular aquest missatge únic i rigorosament deduït d'allò que veiem i sentim a l'escenari exigirà completar l'estructura aristotèlica de l'exposició, nus i desenllaç amb la incorporació de la figura protagonista, visible o invisible, positiva o negativa, amb la presència d'un Serrallonga heroic, d'un Ubú malgirbat, d'uns catalonians decrepits i entranyables o d'un cervell amagat que manipula amb fortuna desigual el marcador simultani de totes les temptacions totalitàries.

RÉSUMÉ

JAUME MELENDRES

Ce travail recueille les résultats d'un séminaire organisé par le Département de Sciences Théâtrales de l'Université de Barcelone sur «L'Analyse des spectacles théâtraux traités en vidéo»; il fait partie de l'effort, de plus en plus particulièrement généralisé, qui veut octroyer à la critique théâtrale, tel qu'on le dit aujourd'hui, son véritable statut de réflexion théorique indépendante.

RESUMEN

Este trabajo recoge los resultados de un seminario realizado por el Departament de Ciències Teatrals de l'Institut del Teatre, de Barcelona, sobre «Análisis de espectáculos grabados en video», y se inscribe en el esfuerzo, cada día más generalizado en todo el mundo, para conferir a la crítica teatral (utilizamos una expresión actual) su verdadero estatuto de reflexión independiente.

Hemos escogido *Mary d'Ous*, espectáculo de Els Joglars, porque es el punto culminante de una concepción teatral basada en la ausencia de línea argumental. Culminante y última. En efecto, a partir de *Mary d'Ous*, Els Joglars dan un giro de ciento ochenta grados. *Àlias Serrallonga*, su espectáculo siguiente, ya no pertenece al mismo universo.

Estamos convencidos de que *Mary d'Ous* es el espectáculo más actual de Els Joglars porque es el que pone más de manifiesto las limitaciones actuales de la crítica dramática y el que nos da más razones y más imágenes para procurar superarlas.

Transcribimos un fragmento del texto que Els Joglars redactaron para el programa de mano: «*Mary d'Ous*. Variaciones sobre dos temas. Espectáculo empezado en Pruit (Barcelona) en junio de 1972. Acabado en Barcelona a primeros de diciembre del mismo año. La intención formal de este espectáculo puede resumirse en una tentativa para conseguir la máxima eficacia escénica, con el mínimo de elementos argumentales y escenográficos. El montaje surgió de las improvisaciones y estudios realizados por los actores en torno al tema genérico de la estructura de la música transportada al proceso dramático (canon, fuga, contrapunto, variaciones del tema, etc.).»

RÉSUMÉ

Ce travail recueille les résultats d'un séminaire réalisé par le Département de Sciences Théâtrales de l'Institut du Théâtre de Barcelone sur «L'Analyse des spectacles enregistrés en vidéo»; il fait partie de l'effort, de plus en plus partout généralisé, qui veut octroyer à la critique théâtrale, tel qu'on le dit aujourd'hui, son véritable statut de réflexion théorique indépendante.

Nous avons choisi «*Mary d'Ous*», un spectacle d'Els Joglars, parce qu'il constitue le point culminant d'une conception théâtrale fondée sur l'absence d'un argument linéaire. Mais pas seulement le point culminant, il est aussi le dernier de cette sorte de spectacles. En effet, à partir de «*Mary d'Ous*», Els Joglars ont fait un tour de cent quatre-vingt degrés. «*Alias Serrallonga*», le spectacle suivant, n'appartient plus au même univers.

Nous sommes persuadés que «*Mary d'Ous*» est le spectacle le plus actuel d'Els Joglars parce que c'est celui qui met plus en évidence les manques actuelles de la critique dramatique et qui nous donne plus de raisons et plus d'images pour essayer de les surpasser.

Voici un fragment du programme écrit par Els Joglars pour le distribuer à main :

«*Mary d'Ous*: Variations sur deux thèmes. Spectacle commencé à Pruit (Barcelone) au mois de juin 1972. Fini à Barcelone au début du mois de décembre du même an. On peut résumer l'intention formelle de ce spectacle disant qu'il constitue une tentative d'atteindre le maximum d'efficacité scénique possible, avec un minimum d'éléments argumentaires et scénographiques. Il surgit à partir d'une suite d'improvisations et d'études réalisés par les acteurs à propos du thème générique de la structure de la musique transposée en processus dramatique (canon, fugue, contrepoint, variations de thème, etc.)»

SUMMARY

This work is a compilation of the results of a seminar made by the Department of Theatrical Sciences of the Institute of the Theatre of Barcelona about the «Analysis of shows recorded in video»; it takes part in the effort, more and more widespread all over the world, to bestow on the theatrical criticism, as it is called nowadays, its own and true statute of independent and theoretical reflection.

We have chosen *Mary d'Ous*, a show by Els Joglars, because it is the topmost point of a theatrical conception based on the absence of a plot and also the last one of this kind of shows. In fact, after *Mary d'Ous*, Els Joglars changed completely. *Alias Serrallonga*, their following show, belongs no more to the same univers. We believe that *Mary*

d'Ous is the most current show of Els Joglars because it is the one which makes most clear the present needs of the dramatic criticism and which gives us more reasons and more images to try to overcome them.

We reproduce here a fragment of the text written by Els Joglars to hand it out:

«*Mary d'Ous*: Variations on two themes. Show begun in Pruit (Barcelona) in June 1972 and finished in Barcelona at the beginning of December of the same year. The formal purpose of this show can be summarized as follows: it constitutes an attempt to obtain a maximum of scenic efficiency, using a minimum of elements related both to the plot and to the scenography. The show is based on a series of improvisations and studies made by the actors on the generic theme of the musical arrangement transposed to the dramatic process (canon, fugue, counterpoint, variations on themes, etc.).»