

JAUME MELENDRES

**LA DIRECCIÓ
DELS ACTORS**

DICCIONARI MÍNIM



Institut del Teatre

Diputació de Barcelona

Jaume Melendres (Martorell, 1941) es dóna a conèixer en el món de les lletres en guanyar, l'any 1964, el premi de poesia Joan Salvat Papasseit amb *La doble espera de l'aigua i tu*. Durant la seva estada a París, on es trasllada per doctorar-se en ciències econòmiques, entra en contacte amb el teatre francès del moment i aquest fet decanta la seva trajectòria professional. El 1966 guanya el premi Sagarra amb *Defensa índia de rei i*, poc després, el Josep Aladern amb *Meridians i paral·lels* (1970). Aleshores, abandona el camp de l'economia per dedicar-se enterament a la literatura i al teatre, combinant la seva obra d'escriptura i de direcció escènica amb la de traductor i crític (*Tele/exprés*, *Fotogramas*), alhora que desenvolupa una continuada activitat pedagògica a l'Institut del Teatre de Barcelona com a professor de Teoria dramàtica, d'Interpretació i de Direcció d'actors, contribuint de manera decisiva a la instauració i consolidació dels estudis superiors de Direcció i Dramatúrgia.

E S C R I T S T E Ò R I C S

JAUME MELENDRES

LA DIRECCIÓ DELS ACTORS

DICCIONARI MÍNIM

PRÒLEG DE JOAN ABELLAN



Institut del Teatre

Diputació de Barcelona

INSTITUT DEL TEATRE
DE LA DIPUTACIÓ DE BARCELONA
Director: Pau Monterde

ESCRITS TEÒRICS
Director de la col·lecció: Jaume Melendres

Comissió de Publicacions.
Montserrat Álvarez-Masso
Carles Batlle
Sergi Belbel
Josep M. Carandell
Francesc Castells
Feliu Formosa
Jaume Melendres
Pau Monterde
Francesc Rodellas

© Jaume Melendres 2000

Primera edició: juliol 2000

Propietat d'aquesta edició (incloent-hi el disseny de la coberta):
Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona
Carrer de Sant Pere més baix, 7. 08003 Barcelona
Telèfon: 932 682 078. Fax: 932 681 070

Producció: Institut d'Edicions de la Diputació de Barcelona
Fotocomposició: Víctor Igual, s.l.
Impressió: Relligats Industrials del Llibre, s.l.
Dipòsit legal: B. 27888-2000
ISBN: 84-7794-708-2

Exemplar no venal

LLUM, MÉS LLUM!

El teatre, aquesta creació singular que resulta de l'actuació intencionada d'unes persones davant unes altres, és, com sabem, una activitat tan vella com la civilització. Amb la seva pràctica, les societats de totes les èpoques han reflectit les idees i els neguits propis de la visió del món i de la condició humana que les ha caracteritzat. Però si bé allò que el teatre ha volgut transmetre a cada moment de la història ha anat canviant amb el procés lògic d'adaptació a les distintes perspectives de comprensió de la vida, la idiosincràsia del teatre occidental no s'ha mogut, en l'essencial, de les seves coordenades fundacionals.

Avui com ahir, el teatre és l'actor actuant davant del públic; i l'objectiu de la seva actuació és la recreació d'un ésser amb capacitat d'expressar emocions, acotat en el marc convencionalment fictici d'una acció dramàtica. Una ficció que el situa en un espai-temps prodigiosament més viu que el dels seus observadors, aturat per obra i gràcia seva. Una ficció imaginària que permet l'observació directa de l'actor vivent sense que el perill real de contaminar-se'n ni moralment ni física actuï en els testimonis de la vivència escènica més enllà de la durada de l'ofici ritual.

Dia rere dia, al llarg dels segles, els actors i les actrius han recreat davant els seus conciutadans fragments de vida a través d'arguments i de personatges, l'inventari dels quals es perd en la nit dels temps. Al llarg de la història, les actrius i els actors han estat el vehicle carnal efímer d'un patrimoni immens de vides inventades fixades en partitures de paraules i han bregat amb la missió màgica de fer viure mitjançant els seus cossos reals unes entelèquies dites personatges.

Actrius i actors han vist també fluctuar el prestigi social de la seva feina segons l'abast de la implantació cívica que les circumstàncies socials de cada moment han donat al teatre. El teatre entès com a manifestació artística i la consideració dels seus creadors com a «artistes» corresponen a una formulació estrictament moderna. De fet, només d'ençà poc més d'un segle el teatre conrea amb més o menys èxit un prestigi social basat en el consens que presenta les seves realitzacions com a creacions amb voluntat explícita de delimitar la vivència i l'experiència humanes, la vida i els seus fenòmens coneguts i hipotètics, des de l'òptica sobirana dels seus (re)creadors. Avui trobem «artístiques» —i les exaltem o criticuem com a tals— les interpretacions particulars de l'univers que puguin suggerir les obres dramàtiques, els tractaments formals de llurs presentacions escèniques o la plasticitat dels espais que recreen les escenificacions. Fins i tot l'àmbit on millor es manifesta la singularitat específica del teatre, que és el de l'actuació humana, compta amb un repertori de possibilitats formals certament important per a les seves creacions.

A còpia de millennis exercint de mirall on el col·lectiu es veu en l'individu, el teatre ha penetrat en tants territoris de l'evidència i de la incògnita de l'home. Cau pel seu pes que el seu futur el lliuri a la recerca de camins que li permetin traduir en matèria escènica viva les emocions del més inexplicable i inexpugnable que la imaginació dels homes encara pugui produir.

Per això, cada cop més, en el procés de creació de tot espectacle teatral hi ha una etapa especialment transcendental i delicada. Aquella en la qual els actors han d'arribar a donar vida a allò ideat pel dramaturg o la dramaturga, tasca que s'acostuma a fer sota la batuta d'un director o d'una directora. La direcció ha de propiciar que l'actor transiti bé i amb convicció per una via, els rails de la qual —un de real i un d'imaginari— no tenen una distància de separació establerta, sinó que el mateix actor la va trobant en fer el seu camí experimentador d'emocions i de paraules; però al contrari de la imatge *machadiana*, es tracta d'un recorregut que l'actor haurà de tornar a fer tants cops com assenyali el seu contracte.

Es tracta, efectivament, d'un treball delicat i transcendent

sobretot per dues raons: en primer lloc, perquè del seu rendiment depèn bona part de la potència, per no dir tota, d'arribada al públic del discurs dramàtic vehiculat per l'actuació; i en segon lloc, perquè es tracta d'una feina en la qual una persona condueix l'actuació d'unes altres mitjançant quelcom tan subjectiu i fràgil com la paraula.

La tasca específica de conduir l'actor o l'actriu perquè amb la millor utilització dels seus sabers pugui arribar a transmetre tot el potencial dramàtic d'un personatge que fins aleshores no era res més que paraules en un paper, o imatges en un cap, és un territori que exigeix coneixements i habilitats força diversos. Peter Brook va escriure a *The empty space* que a l'assaig d'un espectacle «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 al crit, el gemec, la rebotcada per terra i per a la relaxació i la sociabilitat, de la mateixa manera que n'hi hauria d'haver per al silenci, la disciplina i la concentració». Tot això és cert, és clar, però no ho és menys que sovint també hi hagi lloc per a la incomprensió i el malentès.

L'assaig d'una representació dramàtica genera uns processos de comunicació sovint laboriosos entre qui duu la batuta i els executants que la segueixen, o que fan veure que ho fan. La raó principal d'aquesta laboriositat és que aquests processos tendeixen a acumular contextos referencials de naturalesa molt diversa. A l'assaig, actes i paraules, pertanyents a uns éssers, unes emocions, un temps i un espai imaginats, són apresos, analitzats i recreats com a realitat present sense que deixin de fer referència a la «realitat» imaginària que evoquen. A l'assaig, a més, l'esforç personal, tant mental com físic, que fa cadascun dels interlocutors, així com el bagatge de coneixements i d'experiències en què recolza el treball respectiu, són en molts casos quantitativament i qualitativa distints. En conseqüència, mantenir viva la sintonia entre actors i director per a una feina de creació productiva no sol ser un camí de roses.

En certa manera, la direcció teatral és un d'aquells oficis —anava a dir l'únic— que hom pot exercir sense saber-ne res de res. Al capdavant, la representació la farà una colla d'espe-

cialistes que sí que necessiten un domini, encara que sigui mínim, d'allò que fan. La supervivència del prestigi cultural i el privilegi laboral dels professionals de la direcció teatral s'ha basat sempre, llevat de casos excepcionals i històrics, en la ignorància per part de la resta dels mortals d'allò en què consisteix realment el seu treball, molt menys a l'abast del públic que, per exemple, el dels entrenadors de futbol. D'aquest misteri, sovint en participen els mateixos actors que viuen sota l'imperi del seu poder.

El cas és que molts directors o directores de teatre, artistes com representa que són, quan condueixen els actors també són grans simuladors que s'arrisquen a donar a la vaguetat categoria de veritat vital, i creen la perplexitat dels seus subordinats transvestint de paraules inútils les seves mancances en el coneixement real profund de la matèria que toquen. Diguem que la direcció teatral es basa sovint en la capacitat de parlar i d'opinar de tot sense haver d'acreditar, a uns interlocutors en estat d'indefensió pactada, l'abast i la profunditat dels sabers sobre els quals es fonamenten els criteris. Sortosament, el teatre no és mai, encara que allò que tracti ho pugui ser, una qüestió de vida o mort.

Aquest és el primer llibre de teoria teatral dedicat exclusivament a explicar els conceptes sobre els quals es fonamenta la pràctica contemporània de la direcció actoral. Fins ara n'hi havia hagut alguns que incidien en el tema des de la crònica sobre la manera d'entendre i de fer el teatre de tal o qual director reconegut. Hom pot rastrejar als escrits de Bergman, Strasberg, Chaikin, Strehler i d'altres, moltes i bones reflexions sobre la manera d'entendre els actors i la seva manera de treballar amb ells a l'escena, però és un material tanmateix insuficient per articular amb ell un discurs didàctic sobre els múltiples factors que intervenen en el procés de recreació escènica del personatge.

És probable que la mateixa naturalesa taumatúrgica adjudicada al treball de la direcció teatral sigui la causa dels relativament escassos testimonis raonats i documentats dels secrets acumulats al llarg del temps pels seus professionals.

Jaume Melendres corregeix aquesta mancança fent un buidat exhaustiu de la matèria amb vocació absolutament didàcti-

ca, recollint no només els termes i els conceptes més universals amb les seves variants utilitzades en l'actualitat al context teatral català, sinó també els encunyats per la mateixa pràctica de l'autor en el camp de la direcció escènica.

Sota la forma de diccionari —que Melendres qualifica de mínim, però que, ben al contrari, amaga un enorme treball de síntesi de les aportacions que les poètiques teatrals clàssiques i contemporànies han fet a la teoria de l'actor—, aquest assaig —que és el que en realitat és aquesta obra— treu a la palestra els conceptes més freqüentats a casa nostra per la direcció actoral.

LA DIRECCIÓ DELS ACTORS posa a l'abast de tothom uns «secrets» que poden contribuir a reconstruir els referents del llenguatge de la direcció actoral i ho fa d'una manera franca i sense reserves partint de la base que la matèria essencial que ha de conèixer el director o la directora és el funcionament de l'objecte real del seu discurs: l'actor a qui ha de trametre les claus del subjecte imaginari, és a dir, el personatge que ha d'incorporar. I el lector s'adonarà de seguida que aquest vademècum amaga també un veritable manifest ideològic i sovint traspua un exercici profundament compromès de desqualificació expeditiva i crua d'una pràctica professional o escolar en ocasions plena d'incongruències conceptuals.

El conjunt d'entrades lliçó que formen aquest primer llibre teòric de Jaume Melendres constitueix també una excel·lent actualització dels conceptes essencials de les poètiques teatrals que han fonamentat la nostra tradició. LA DIRECCIÓ DELS ACTORS illumina la pràctica contemporània apel·lant a les reflexions i els testimonis que sobre el treball de l'actor han fet Diderot, Goethe, Lessing, Stanislavski, Jouvet, Vakhtàngov, Brecht, Grotowski o Barba, i molt especialment Meyerhold, la influència del qual sembla desplaçar en alguna mesura l'adscripció brechtiana que sempre havia distingit l'autor. LA DIRECCIÓ DELS ACTORS esdevé així, també, un antidiccionari que té la virtut de no dissipar expeditivament els dubtes de qui el consulti i la de provocar en el lector, sobretot l'estudiant i el professional més o menys autodidacte, un viatge a les fonts de la teoria dramàtica occidental amb una guia excel·lent.

No debades l'autor d'aquest treball és un escriptor i home de teatre de llarga trajectòria pedagògica, a més de creadora i crítica, que ha destacat sempre per la claredat conceptual de la seva anàlisi i el distanciament irònic i penetrant de les seves exposicions. Al llarg dels anys, Jaume Melendres ha freqüentat simultàniament i sense cap mena d'esquizofrènia els àmbits de la creació dramàtica i escènica, de la traducció, de la crítica i de la pedagogia, amb l'originalitat d'haver permès que territoris tan distints es contaminin entre ells sense cap mena de protecció, duent-los cap a una extraordinària coalició sense gaires precedents al nostre àmbit cultural (i, malauradament, sense gaire perspectiva de continuació a la vista).

L'obra de Melendres ha mostrat sempre, tant a la seva dramàtica de creació —*Meridians i paral·lels*, *Defensa índia de rei*, *El collaret d'algues vermelles*—, com a les seves traduccions i adaptacions —Wilde, Fassbinder, Shaw, Orton, Priestley, Musset i un llarguíssim etcètera— i a la narrativa —*Cinc mil metres papallona*, *Un avió damunt dels vidres*, *La dona sense atributs*—, una devoció ardorosa pel joc de desemmascarament de la feblesa que s'amaga darrere l'aparença de les construccions més sòlides. Pel que fa al seu treball crític, present els darrers trenta anys a tota publicació que ha parlat de teatre a Catalunya i a Espanya, sempre ha destacat l'originalitat dels seus plantejaments i sobretot l'agilitat d'un discurs diàfan habitualment sustentat en paradoxes d'aparença escumosa però d'una eficàcia didàctica inapel·lable.

Però en aquest context de presentació de LA DIRECCIÓ DELS ACTORS és indispensable referir-nos a la constant incursió de Jaume Melendres en els tres pols fonamentals de la seva pedagogia teatral: la teoria dramàtica, la pràctica actoral i la pràctica de la direcció d'actors, sempre presidits per pronunciaments creatius i personals que es fan evidents en la mateixa amenitat d'aquesta obra. Jaume Melendres ha sabut impregnar sempre el marc teòric referencial de les seves lliçons d'una dimensió crítica i actualitzadora terriblement penetrant, amb la gosadia de promoure l'exercici del lliure punt de vista i la més sana heterodòxia davant dels clixés mitificats.

Val a dir que la talla intel·lectual de Jaume Melendres ha estat important no només en la seva tasca a les aules, un dels punts de referència de les promocions d'actors i directors que han sortit de l'Institut del Teatre el darrer quart de segle, sinó que, d'ençà de la seva arribada a aquesta institució en el marc de renovació que va impulsar Herman Bonnín ara fa vint-i-cinc anys, la seva veu ha estat decisiva en la consolidació de la vella institució catalana fundada per Adrià Gual com el gran centre d'ensenyament teatral que és avui. Una veu que ha pogut incidir sobretot en el camp amb menys tradició (i en conseqüència amb menys llast, tenint en compte que a casa nostra de vegades les tradicions són de tan poca volada que acaben fent més nosa que servei) que és el de la direcció escènica, la més nova de les carreres introduïdes a l'Institut, avui estructurada amb una coherència considerable, després de molts anys d'experiments i rectificacions que a la llarga han resultat productius.

Qui sota signa aquesta presentació, que ha estat des de fa anys testimoni i sovint còmplice de l'autor d'aquest llibre en l'aventura pedagògica de fer néixer del no-res uns estudis superiors de direcció escènica i dramaturgia, pot donar fe de la magnitud de la tasca de Jaume Melendres a l'Institut del Teatre. LA DIRECCIÓ DELS ACTORS neix precisament d'aquesta aventura seva de tants anys a la recerca d'una pedagogia de la direcció escènica. N'és el corol·lari, m'atreveixo a dir.

I estic segur, lectors, que després de l'experiència de llegir aquest llibre —probablement serà el primer cop que us empassareu un diccionari de la A a la Z— encara esperareu que aquesta obra «mínima» sigui només una primera entrega dels coneixements d'aquest home de teatre imprescindible.

JOAN ABELLAN

LA DIRECCIÓ DELS ACTORS

*A Maria Anna Inglès,
que m'ensenyava a llegir
quan es feia de dia*

DECLARACIÓ D'INTENCIONS

Potser perquè estan d'acord amb Leonardo quan afirma al *Tractat sobre la pintura* que «aquells que es dediquen a la pràctica sense ciència són com els pilots que s'embarquen sense timó ni brúixola, perquè mai no coneixeran la magnitud de la seva derrota», gairebé tots els directors d'escena, des dels més rutinaris fins als més innovadors, tenen les seves pròpies teories sobre el teatre i sobre l'actor.¹ Contràriament, lliurada al caprici dels corrents (o dels ismes), o als alisis de la mera intuïció, la nau no arribaria mai a port.

Però és sorprenent que alguns directors no en siguin del tot conscients i que ignorin l'origen històric de les seves certeses i també, per tant, dels seus dubtes, tal com passa, per exemple, amb tots aquells que avui encara segueixen fil per randa el «caticisme» goethià a la manera del burgès gentilhome de Molière, sense adonar-se que parlen la prosa del romanticisme il·lustrat alemany. Ara bé, encara és més sorprenent que, amb una freqüència molt alta, els directors que sí que coneixen la teoria en què es fonamenta el seu treball tinguin tanta propensió a amagar-la o a considerar-la matèria reservada.

El fenomen no pot ser atribuït, almenys d'una manera general, al fet que els faci vergonya mostrar la feblesa de les seves

1. Per raons d'òbvia economia, utilitzo els substantius masculins «actor» i «director», i no la feixuga solució «actor/actriu», «director/directora», encara que en rigor, i vist el rol de gènere que tenen en el teatre contemporani, caldria parlar sempre d'actriu i de director, amb independència del sexe de la persona (vegeu l'article «Director d'escena»).

cartes conceptuals. Deixant de banda excepcionals casos d'afàsia, prové més aviat del seu convenciment que mantenir les en rigorós secret, guardar-se-les a la màniga, o sota el vel d'un somriure enigmàtic, és la font principal del seu poder sobre l'actor, un adversari al qual mai no s'han de cedir les perillósíssimes armes d'una informació clara. Aquest secretisme, similar (i no per casualitat) al dels alquimistes, dóna lloc a situacions dignes del millor teatre de l'absurd, sobretot —paradoxalment— en els treballs d'adscripció més «realista». Verbigràcia, durant l'assaig, el director pronuncia la paraula màgica 'concret', o la paraula 'organicitat', o la paraula 'energia', i els actors —en un acte reflex de legítima defensa— automàticament fan cara de saber què s'hi amaga al darrere d'aquests termes sibillins, tan polisèmics, tan científics en aparença però també tan plens d'ideologia. Aleshores, sota la presumpció que tothom està d'acord en aquests significants i els seus significats, l'assaig continua sobre la base del malentès més absolut i els actors intenten produir eteris concrets (com més eteris, més concrets semblaran) amb la màxima energia possible, sense preguntar mai al director què significa per a ell, concretament, 'concret', o si la 'organicitat' és alguna cosa més que posar-se en cos i ànima a la feina o despullar-se amb entusiasme, també en ànima però sobretot en cos, quan ho exigeix el quadern de direcció; i sense preguntar mai —és clar— per què hi ha coses que «se les creu» i altres que «no se les creu», o si la credulitat del director és un criteri artístic absolut, no contaminat mai per estats d'ànim circumstancials o per foscos (encara que no sempre subtils) fantasmes eròtics.

Si el secretisme conceptual és lamentable en la pràctica artística, encara és més injustificable en la pedagogia de la direcció d'actors, a la qual està destinat aquest llibre. De fet, dirigir actors no és altra cosa que conversar amb els actors, i ensenyar a dirigir actors és ensenyar a parlar amb ells d'una manera que, per imaginativa que sigui, ni hauria de ser confusa o esotèrica ni s'hauria de basar en la idea que els actors són com nens als quals mai, sota cap concepte, no s'ha de confessar tota la veritat que hi ha al darrere de cada concepte. En altres paraules:

fins i tot en el supòsit que existeixin alguns mecanismes actorals universals, aquests mecanismes només poden ser entesos i posats a prova des d'un sistema teòric singular i no ocult. O, dit per passiva, la pedagogia de la direcció actoral només és possible si es basa en una teoria explícita de l'actor, que sempre és —en darrer terme— una teoria del text i del teatre. No es pot ensenyar a dirigir si abans no es revela amb la màxima nitidesa (una nitidesa que sempre serà insuficient per més que ens hi esforcem) el marc conceptual (o sigui: estètic i ideològic) en el qual es treballarà, per la senzilla raó que no s'aprèn a dirigir actors 'en general' o 'en abstracte'. Una teoria del genet intel·ligent és del tot impossible sense una teoria del cavall igualment (o potser més) intel·ligent.

Aquest llibre no presenta una teoria articulada com a tal, però la porta implícita en la mesura que selecciona uns conceptes i n'exclou uns altres, els defineix d'una determinada manera i els relaciona (o no) mitjançant un sistema d'enllaços que remet a una visió personal de l'art del teatre. Sobre una idea probablement poc ortodoxa (la teoria és el ciment invisible que lliga una sèrie de proposicions aparentment inconnexes, sovint contradictòries), el llibre aspira a posar algunes bases raonables per a l'exercici de la direcció d'actors, aclarint (és a dir, prenent partit) els conceptes més utilitzats en la pràctica teatral i en la formació dels directors d'escena.

Encara que tingui forma de diccionari, en rigor no ho és, perquè un text digne d'aquest nom hauria d'incloure, per definició (mai més ben dit), tots els termes que corresponen al seu territori i, en canvi, les 157 entrades que conté ni són totes les que pertanyen al camp semàntic del teatre (no hi figuren, per exemple, 'il·luminació' o 'faula', o 'públic'), ni tan sols les que podrien formar part d'un hipotètic diccionari de l'actor (com 'postura' o 'recitatiu'). En compensació, hi ha un nombre relativament elevat de termes que no formen part del lèxic habitual. És el cas, verbigràcia, d' 'Amputació', 'Empelt', 'Histèria', 'Mirada del director', 'Moral', 'Opacitat', 'Prejudicis' o 'Transferència'.

Tampoc no és un diccionari en el sentit més acadèmic del terme pel fet que les definicions no són sempre les que avui es consideren més ortodoxes: ni volen tenir un valor absolut, ni una inqüestionable validesa científica, sobretot en un terreny tan discutit (però tan important per a l'art de l'actor) com el de les emocions animals. Tampoc no pretenen —a diferència, poso per cas, del *Diccionari del teatre* de Pavis— presentar un panorama complet de la història de cada concepte. Són, només, les definicions més operatives, al meu entendre, per descobrir la direcció dels actors, i no només la direcció d'actors.

Tot i que hi siguin esmentats noms, dates i títols,² el text defuig qualsevulla temptació erudita. Seguint les petges del savi i astut Brecht, m'he apoderat de les citacions favorables als meus punts de vista i he omès les contràries, a menys que per reducció a l'absurd els reforcessin. Així doncs, es tracta d'un llibre dogmàtic, articulat sobre tres axiomes, és a dir, tres proposicions feliçment indemostrables i, per tant, indiscutibles:

1. El text teatral no pertany a la literatura dita «dramàtica», a menys que considerem 'literatura' qualsevol conjunt de paraules, incloent-hi la guia telefònica. La més 'poètica' o 'literària' de les obres de Shakespeare no és altra cosa que un simple manual d'instruccions (de vegades —és cert— belles i suggestives) per a l'usuari. Altrament, l'escriptura teatral no es distingiria en res —ni per a res— de totes les altres escriptures.

2. El destinatari del llibre d'instruccions no és el director, sinó l'actor. És ell qui dona sentit al text teatral, i per això —precisament per això— rep el nom d'interpret i no d'executant. El director *només* és la persona que, després de la lectura en solitari del text, descobreix que encara no n'ha copsat les dimensions més profundes i que li cal llegir-lo en el cos dels actors als quals està destinat; és llavors quan decideix emprendre la laboriosa feina d'escenificar-lo, aconseguint així que la seva visió inicial s'enriquixi en una insospitada i inimaginable polifonia de respiracions i gests.

3. Conseqüentment, el saber específic del director d'esce-

2. Sempre en versió catalana, fins i tot si no estan traduïts.

na és la direcció d'actors, l'única feina que ningú no pot fer per ell. Totes les seves llacunes en els altres terrenys de l'escenificació les pot resoldre amb l'ajut d'especialistes.

I, per acabar, una obvietat que també hauria pogut escriure Leonardo da Vinci: al teatre, com al mar, tampoc no hi ha teoria sense pràctica. O dit una vegada més per passiva: les brúixoles les van inventar els fills dels naufrags.

J. M.

DICCIONARI MÍNIM

ACCIÓ

Execució d'una decisió destinada a modificar una situació que el personatge considera insuportable o, si més no, millorable. Des d'aquesta perspectiva, introduïda per Schlegel (*Curs de literatura dramàtica*, 1808) i Hegel (*Estètica*, 1832) —probablement els primers teòrics que van definir l'acció, tot i que durant segles tothom havia estat d'acord que el teatre és mimesi d'accions sense saber què era realment—, podem concloure que, en ella mateixa, en tant que execució física, l'acció no té una veritable dimensió dramàtica.

Això no significa que tingui tota la raó D'Aubignac (*Pràctica del teatre*, 1657) quan afirma (fundant sense saber-ho la semiologia teatral) que l'únic interès de l'acció és que dona als autors l'ocasió de fer parlar els seus personatges, tal com ho demostra el fet que només posin en escena les accions que responen a aquesta finalitat discursiva. La funció essencial de les accions, a més de la de generar discurs, és permetre al personatge, i a l'actor que l'interpreta, decidir dur-les a terme. En conseqüència, podem afirmar que allò que les fa dramàtiques és el moment previ a la seva realització, el lapse de temps —generalment breu però intens— en què el personatge decanta els seus dubtes, defineix la seva voluntat i es disposa a executar-la: és per això, precisament, que el soliloqui de Hamlet sobre l'ésser i el no ésser s'ha convertit en el paradigma del teatre.

→ *Actuïtat, Decidir, Prejoc*

ACCIÓ PRINCIPAL

El conjunt de les accions successives del protagonista, és a dir, del personatge que suscita l'adhesió moral de l'espectador i el porta a la catarsi. A partir del segle XIX, aquest concepte substitueix el d'acció única (o d'unitat d'acció), atès que en el conflicte dramàtic sempre hi ha almenys dues voluntats executives en joc. El problema, segons Schlegel, rau a esbrinar quina és la principal (o l'acció transversal, en termes utilitzats per Vakhtàngov), sobretot en texts com l'*Andròmaca*, de Racine, on hi ha quatre personatges que posen igualment en joc les seves vides. Determinar quina és l'acció principal té una importància bàsica per al director d'escena, perquè és entorn d'ella que ha d'articular totes les altres. L'actor, però, sempre ha de considerar que l'acció del seu personatge és la principal.

→ *Identificació, Protagonista*

ACCIONS ALTERNATIVES

Aquelles que el personatge no realitza; allò que *no fa* per poder fer allò que fa. Precisament perquè equivalen al preu que el personatge paga per tal de realitzar la seva acció, les no-accions són les que donen el veritable sentit a l'acció realitzada. Per tant, des del punt de vista actoral, determinar aquestes accions alternatives del personatge (frustrades, podríem dir) és tan important com determinar la que durà a terme. Una part de la feina del director d'actors consisteix a establir amb l'interpret el mapa de les accions alternatives del personatge o —si es vol dir així— el deixant d'accions descartades per cada acció realitzada. Una situació similar es planteja en el terreny de la verbalitat: cada paraula dita s'eleva sobre el trampolí de totes les paraules no dites.

→ *Paraules (i frases) alternatives*

ACTIVITAT

Tasca que no pretén modificar una situació dramàtica, i que normalment (a *La cuina*, de Wesker, per exemple) respon a una voluntat de realisme escènic. Alguns directors, però, proposen (o imposen) als actors tasques d'aquest ordre perquè sàpiguen què fer i no se sentin 'incòmodes' mentre parlen o esperen el seu torn per parlar, oblidant que parlar i escoltar són accions que no necessiten ser ornamentades. Sovint, aquestes feines (fer ganxet, tallar patates, llegir el diari) són arbitràries, és a dir, no estan vinculades a la veritable acció dramàtica. En aquest cas, a més de parasitàries, són enganyosos: distreuen l'actor de la seva feina, incitant-lo a concentrar-se en coses secundàries, i emmascaren els veritables problemes fent-li creure que, pel fet de tenir les mans entretingudes, està actuant amb 'naturalitat'.

→ *Concentració*

ACTOR / ACTRIU

Intèrpret, o sigui persona (etimològicament, 'màscara') que a partir dels elements subministrats per l'autor i pel director determina el sentit del seu personatge dins una partitura col·lectiva.

Cada manera d'entendre el teatre valora el seu paper d'una manera tan diferent que pot anar del tot al no-res. Segons Sainte-Albine, per exemple, és un ésser savi i intel·ligent, capaç d'una «docta impostura» (*L'actor*, 1750); en canvi, segons Prampolini (*L'atmosfera escènica futurista*, 1924), és «un element inútil a l'acció teatral i, per tant, perillós per al futur del teatre [...] perquè mentre la concepció escènica d'una producció teatral representa un *absolut*, en la proposició escènica l'actor sempre representa el costat *relatiu*».

Sigui com sigui, l'actor és com un forat negre que, després

d'haver absorbit com a persona una immensa quantitat d'energia, la retorna a l'univers en forma de personatge.

→ *Opacitat, Principis actorals*

ACTOR DE BONA FE

Segons Marivaux (*Els actors de bona fe*, 1757), aquell que no sap distingir entre els seus propis sentiments i els del seu personatge, donant peu —amb la millor de les intencions— a confusions que solen ser nocives, tant des del punt de vista personal com des de l'artístic. Conseqüentment, només els actors 'de mala fe', capaços d'assumir la hipocresia consubstancial a la seva professió, estan en condicions d'assegurar el plaer dels espectadors de bona fe.

→ *Espectador de bona fe*

ACTOR SOMNÀMBUL

Actor que actua en estat d'inconsciència, d'acord amb allò que podríem anomenar 'teoria de la compenetració emocional profunda entre l'actor i el seu personatge'.

La màxima expressió d'aquesta teoria la devem a Schiller. Després de reconèixer, amb Goethe, que l'actor ha d'assolir alhora dos objectius contraris —«viure en el seu paper» i recordar sempre «la presència de l'espectador»—, Schiller afirma que si el seu «geni no pot abastar els dos propòsits, sempre valdrà més que renunciï al segon en benefici del primer». Això és així, explica Schiller en un text extraordinari (*Sobre el teatre alemany d'avui*, 1782), perquè «si joestic veritablement emocionat, tinc tan poca necessitat de regular el meu cos en el to de la passió que fins i tot em seria més aviat difícil, per no dir impossible, reprimir els moviments espontanis dels meus membres. L'actor es

troba fins a un cert punt en l'estat d'un somnàmbul; considero que entre l'un i l'altre hi ha una sorprenent analogia [...]. El somnàmbul, encara que sembli que no té cap consciència d'allò que fa, és capaç, en la seva caminada nocturna, quan tots els seus sentits dormen en una mena de son letal, d'assegurar cadascuna de les seves passes, amb una inconcebible precisió, enfront d'un perill que, si estigués despert, exigiria d'ell un coratge superior».

La idea romàntica (i per tant platònica) de l'artista somnàmbul serà defensada per veus tan poc romàntiques com la de Strindberg, quan explica (*Cartes obertes al Teatre Íntim*, 1909) que l'actor «entra en èxtasi, s'oblida de si mateix i acaba sent aquell a qui ha d'encarnar. Si se'l molesta o se'l retorna a la consciència, es trasbalsa i se sent perdut». D'aquesta idea, Strindberg en va extreure un principi pràctic: de la mateixa manera que no s'ha de despertar mai un somnàmbul, mai no s'ha de tallar una escena durant l'assaig. Naturalment, el principi només és aplicable en casos d'inconsciència corporal absoluta de l'actor, quan no se l'ha pogut salvar de la seva tendència a caminar per les cornises.

→ *Consciència corporal*

ACTOR SUPERMARIONETA

Terme encunyat per Edward Gordon Craig (*L'art del teatre*, 1911) per designar els actors «fins que no s'hagin guanyat un nom millor». Segons Craig, que parla en nom de l'estètica expressionista, quan l'actor sigui una veritable supermarioneta, «ja no patirem la implacable influència de les confessions emocionals de feblesa que vespre rere vespre presencia la gent i que, alhora, susciten en els espectadors les mateixes febleses que exposen». Aleshores, «la supermarioneta no rivalitzarà amb la vida; més aviat la sobrepasarà. El seu ideal no serà la carn i la sang sinó, més aviat, el cos en èxtasi; i el seu anhel serà vestir-se amb una bellesa de mort i exhalar un esperit vivent».

Anys abans, Kleist (*Sobre el teatre de marionetes*, 1810) ja

havia fet servir la marioneta com a model actoral (i sobretot com a model per als ballarins) però en un sentit radicalment distint: la virtut principal de la marioneta és que aconsegueix superar la força de la gravetat, la gran enemiga dels actors.

→ *Principi de la ingravidesa*

ADAPTACIÓ

Operació dramaturgica destinada a modificar el text original, entès com a manual d'instruccions.

Algunes intervencions adaptadores —les més ambicioses— pretenen alterar el gènere de l'obra original o canviar-ne l'estructura, convertint-la en obra oberta si és tancada, o viceversa. Ara bé, la immensa majoria d'aquestes operacions (supressió de parts del text considerades prescindibles o parasitàries, afegitó de texts verbals i/o musicals, supressió d'anacronismes o 'anatomismes' lèxics, eliminació de personatges o concentració de diversos personatges en un de sol, canvi de sexe, gènere o condició dels personatges, canvis en l'època o lloc de l'acció) només estan dictades per la voluntat d'acostar el text original a les coordenades socioculturals de l'espectador contemporani, propòsit del tot legítim sempre que no amagui una actitud perillosament etnocentrista, és a dir, la convicció que el públic només pot entendre les coses que transcorren en un radi espaciotemporal molt proper a la seva pròpia experiència vital: la idea que la immensa majoria de ciutadans només pot entendre *Hamlet* si el personatge porta pantalons texans. Aquesta presumpció no sols és ofenedora per al públic, sinó que, per escreix, el priva d'un dels principals plaers que ens pot proporcionar el teatre: el de viatjar en l'espai i, sobretot, en el temps per contemplar paisatges humans distints.

Sigui com sigui, el resultat de totes les intervencions adaptadores és una modificació del sentit de l'original, fins i tot si l'adaptador només introdueix canvis —aparentment innocus— en la puntuació, perquè d'ella depèn la respiració del

personatge i, per tant, la seva resposta emocional, és a dir, el seu 'caràcter'.

Per això mateix, l'actor és el darrer (i necessari) adaptador del text i, de fet, el veritable adaptador: en respirar-lo (o alenar-lo) d'una determinada manera i no d'una altra, en fer més alta o més baixa una coma, pot arribar a transformar radicalment el personatge i, si aquest és protagonista, el sentit de la totalitat del text. En aquesta capacitat modificadora rau el veritable poder de l'actor (molt per damunt del poder de l'autor i del director) i la responsabilitat artística que comporta la seva feina.

→ *Text teatral*

ALIENACIÓ

Estat de la persona que renuncia a la seva pròpia identitat per adoptar-ne una d'aliena. Podem afirmar, per tant, que l'actor és per definició un ésser alienat. L'única diferència amb els alienats considerats mèdicament bojos és que —després de la representació— l'actor sap com tornar a la seva identitat original perquè coneix la tècnica de deixar, mentre camina per la ficció, les molles de pa que li permetran retrocedir a la seva realitat, sempre que els ocells de l'èxit no se les mengin.

→ *Empelt*

AMPUTACIÓ

Operació realitzada per l'actor (molt sovint incitat pel director-traumatürg) quan prohibeix al seu personatge que faci tot allò que ell mateix no faria en la vida real per raons, en darrer terme, morals. Aquesta tendència té causes molt complexes, però probablement es basa en la idea (no sense fonament empíric) que entre l'actor i el seu personatge es produeix sovint un fenomen de transferència de qualitats, gairebé sempre

en el sentit personatge actor. Molts intèrprets amputen les qualitats morals del personatge que ells consideren negatives per por a un contagi irreversible, la por —per exemple— davant la possibilitat que la crueltat freda de Lady Macbeth s'incrusti per sempre al propi cos. D'una manera gairebé sistemàtica, i oblidant el sentit profund de la paraula 'encarnar' (tantes vegades pronunciada en va), l'amputació opera sobre les activitats físiques més elementals del personatge (tossir, esternudar, tenir ganes d'orinar, eructar, perbocar, també considerades reprobables), però principalment sobre el més necessari i humà dels sentits, que és el sentit de l'humor, és a dir, la capacitat de no emmirallar-se constantment en la transcendència.

→ *Inhibició actoral. Prejudicis, Transferència*

ANTICIPACIÓ

Situació que es produeix quan l'actor tracta el present del seu personatge tenint en compte un futur que el personatge no coneix. En termes tècnics, execució automàtica d'una acció sense passar pel procés que la justifica, especialment pel moment de la decisió provocada per un estímul que ha alterat psicòsomaticament l'equilibri del personatge. De fet, l'actor que s'anticipa no anticipa mai l'argument, sinó que precipita el procés i o bé l'elimina, o bé el tenyeix amb els colors del seu desenllaç. L'anticipació és com escriure el signe 4 sense explicar si aquesta xifra és el resultat de $0+4$, de $4+0$, de $2+2$, de $2+2$, de $3+1$ o de $1+3$. Un exemple d'anticipació el trobem en l'actor que, quan interpreta un personatge que declara el seu amor a un altre, ja sap (perquè ha llegit el text) que al seu personatge li diran que no, i ens mostra abans d'hora la certesa de la seva derrota en comptes de mostrar-nos la seva confiança en la victòria, per improbable que sigui. Per això, l'anticipació actoral priva l'espectador del plaer més intens del teatre, similar al dels sibirites de la gastronomia: saber amb quins ingredients (en aquest cas emocionals) s'arriba al resultat, sigui quin sigui.

A P A R T

Parlament, desplaçament o gest d'un personatge que els altres personatges presents a l'escenari no han de sentir o veure. L'apart és un recurs dramàtic de considerables repercussions en l'àmbit escènic en la mesura que altera la continuïtat espaciotemporal de la representació:

– Congela el temps real. Mentre el personatge fa l'apart, l'acció dramàtica queda interrompuda, de la mateixa manera que s'atura el cronòmetre quan en un partit de bàsquet l'entrenador demana temps.

– Eixampla l'espai. De cop, tot i que el personatge parla pràcticament tan fort com abans, els altres personatges presents a l'escenari no senten allò que ara diu i, per tant, és com si s'haguessin traslladat a molta distància.

– Destruïx la barrera entre escenari i públic, anomenada quarta paret: l'espectador deixa de ser l'espia de la intimitat aliena per convertir-se en confident i còmplice de la ficció.

Precisament pel que té d'antirealista, l'apart és un dels moments més gloriosos del teatre.

→ *Flashback/Flashforward*

A S S A I G

Moment en què cada actor posa a prova les seves hipòtesis de treball sobre el personatge que ha d'interpretar en el marc d'un sistema de convencions prèviament determinat pel director (gairebé sempre sense explicitar-lo), pel productor públic o privat o, en el cas ideal, per un equip estèticament i ideològicament afí. En darrer terme, procés de prova que converteix els errors en estímuls per a la invenció.

Ignorant aquest principi, molts directors actuals conceben els assaigs com el moment d'instruir l'actor sobre la manera com ha de comportar-se a escena, determinant les seves entra-

des i sortides (i, fins i tot, la seva gestualitat estricta), i les organitzen seguint l'ordre del text. En realitat, l'assaig és el lloc on es confronten les visions (en el millor dels casos contradictòries, en el pitjor coincidents) que cadascun dels creadors escènics té de l'obra. Tot i que, conscientment o inconscient, sovint no aspira a altra cosa que reflectir en la seva escenificació les fantasmagories que ha provocat en ell la lectura incorporal del text, un veritable director d'actors considera que l'assaig és aquell moment crucial en què posa en crisi els seus somnis i renuncia a la seva daliniana condició de Gran Masturbador per convertir-se en el coautor d'un muntatge.

Quan s'adopta aquesta darrera perspectiva, el director d'actors —un cop superada la fase anomenada treball de taula— no planifica cronològicament els assaigs començant des del principi del text. Sap que l'ordre final en què les escenes són presentades per l'autor no és necessàriament l'ordre en què han estat escrites i, per tant, demana a cada actor que triï els moments més difícils del seu personatge per començar a construir-lo des d'aquesta complexitat. Aquest procediment presenta un avantatge essencial: a més de proporcionar a l'actor la possibilitat d'anar del més gran al més petit, proporciona als altres actors una idea de la riquesa dels personatges que tenen al davant.

Diguin el que diguin els manuals, no hi ha cap evidència que sigui aconsellable organitzar els assaigs d'una determinada manera i no d'una altra. Cada equip de creadors determina l'organització material i temporal del període destinat a esbrinar els misteris del text i ho fa en funció dels seus valors estéticoideològics, dels seus recursos econòmics i, sobretot, de la seva capacitat de risc.

→ *Quadern de direcció, Treball de taula*

AUTONOMIA DE L'ACTOR

Capacitat per resoldre els problemes bàsics que planteja la interpretació d'un personatge sense dependre exclusivament

de les instruccions (sovint imprecises: «més natural», «més potent», «encara no m'ho crec») del director d'escena. Aquesta autonomia només s'aconsegueix quan la formació de l'actor s'assembla a la dels grans jugadors d'escacs, és a dir, quan posseeix una sèrie de recursos tècnics i, sobretot, de principis «tàctics» que és capaç d'aplicar en partides diverses d'acord amb els plantejaments estratègics del director d'escena.

Encara que alguns teòrics de tercera fila com Curtis Canfield (*L'art de la direcció escènica*, 1963) neguin la necessitat de l'autonomia actoral sota la singular convicció que «l'actor deixat al seu lliure albir [...] sempre gravitarà cap a la zona més important o més il·luminada», un bon director d'actors és —precisament— aquell que sap fer-se prescindible a mesura que els actors aconsegueixen la seva autonomia dins els límits de la partitura proposada.

CARICATURA

Distorsió directa d'una realitat humana, física o comportamental, a fi de posar de manifest el seu esquelet estilitzant la carn. Els directors de teatre que no saben grec sovint la confonen amb la paròdia.

→ *Paròdia*

CÀSTING O AUDICIÓ

Procediment de selecció d'actors. Aquesta tria és el moment més delicat (crucial, podríem dir) de la feina del director si tenim en compte que els errors comesos durant aquesta fase gairebé sempre són irreparables, a menys que es tingui a la disposició un pressupost molt elevat i un bon equip d'advocats.

El principi de selecció racional dels actors probablement el va instaurar Goethe quan, en l'exercici de les funcions de di-

rector gerent del teatre de Weimar (1791-1817), va establir les proves adequades per trobar les persones adequades: aquelles que permetien detectar, en cada candidat, la capacitat de ser el seu contrari (o, si més no, d'interpretar-lo) i, sobretot, la d'incorporar-se a un conjunt basat en la coherència estètica i ideològica. Lamentablement, la majoria dels directors de càsting ignoren les aportacions de Goethe i passen pel damunt de la dignitat dels actors: mai no expliquen realment al candidat allò que ha de fer durant la prova, mai no deixen a les seves mans la capacitat de defensar-se per la senzilla raó que ells —els directors i els seus còmplices— són incapaços de dir què busquen en termes tècnics o estètics i (òbviament) no poden explicar els seus fantasmes, sovint directament sexuals.

Tot això ha fet que el càsting s'hagi convertit en un ritual destinat —gairebé sempre— a elevar el prestigi de la producció o a demostrar la superioritat dels directors d'escena o dels «creatius» publicitaris sobre els actors i, subsidiàriament, la dels directors de càsting. Els testimonis en contra de la inutilitat dels càstings són tan nombrosos com eloqüents: Anne Bancroft ha explicat com va seduir el director de la seva primera pel·lícula: simplement, traient-se les sabates a la sala d'espera del seu despatx; Visconti ha confessat que el protagonista de *Mort a Venècia* el va trobar el primer dia, però que —com que la productora li pagava un llarg periple per Europa per buscar-lo— va continuar fent simulacres de càsting per diversos països. La posició més radical, però, és la d'Antoine Vitez quan afirma (*Annual del teatre 1982-83*) que «fins i tot si, hipotèticament, es fes a cegues (per sorteig, posem per cas) el repartiment acabaria trobant el seu propi equilibri; tot assoleix sempre (o genera sempre) un sentit».

La pràctica actual del càsting se sustenta en el principi de la «igualtat d'oportunitats», un principi sens dubte defensable en un sistema democràtic, però que —en mans de persones més interessades per l'economia que per l'art— dóna lloc a petites o grans corrupteles que tenen, això sí, la virtut de ser sempre indemostrables. Un veritable director de càsting no hauria de ser un mer empleat, capaç de convocar per telèfon tots els

actors i actrius disposats a sotmetre's a la tortura d'un examen grotesc, sinó algú que gràcies a un seguiment constant dels actors, i sobre la base de coneixements reals en l'art de la interpretació, proporcionés als directors de teatre, de cinema o de televisió, un llistat molt reduït de noms adequats per interpretar un personatge determinat i proposar, per a cadascun d'aquests actors, una prova específica basada en la possible correspondència entre determinades capacitats professionals i determinades singularitats del personatge.

El terme 'audició' s'ha tornat del tot obsolet perquè prové d'una època en què les proves als actors es basaven en l'examen de les seves capacitats elocutives i no, com avui (gairebé sempre), en el mer examen del perfil corporal.

→ *Emploi*

CATARSI

Expulsió salutífera d'un excés d'humors de l'espectador (generalment mals humors) mitjançant la ingestió voluntària d'una dosi suplementària dels humors que han de ser expulsats (fòbia i pietat en la *doxa* aristotèlica). La feina del dramaturg és proporcionar a l'espectador aquest suplement humoral, controlat, a través de la invenció d'una ficció. Si llegim bé la *Poètica* d'Aristòtil, es tracta d'una operació basada en els mateixos principis que la vacuna: inocular el virus per mobilitzar les autodefenses. De fet, la teoria aristotèlica, d'ordre psíquic i fisiològic, és també una teoria política: la vida social ens omple d'angoixa i anem al teatre per rebre'n unes gotes més, les quals, en fer desbordar el vas, alliberen i dilueixen els humors que portàvem a dins en entrar al teatre, i restitueixen el seu equilibri. Des d'aquest punt de vista, la catarsi és una teràpia, cosa que situa l'art teatral en el terreny de les arts destinades a protegir la salut pública. Aquesta és l'única raó que justifica que el teatre hagi de ser subvencionat per les administracions.

En qualsevol cas, cal que l'actor que interpreta un text amb finalitat catàrtica es comporti amb l'espectador com si aquest fos l'amant, augmentant progressivament la seva tensió psico-somàtica per dur-lo fins a un clímax que exigeix la descàrrega ràpida i total (i fins aleshores retardada) de la insuportable tensió acumulada.

→ *Final feliç*

CLIXÉ

Reproducció d'un comportament sense sotmetre'l a judici i segons unes convencions determinades. A l'actor no li han de fer por els clixés, si abans d'utilitzar-los els revisa: una obra d'art sempre es basa en clixés (si no, el reconeixement de les figures representades seria del tot impossible), però allò que la caracteritza és que, a més de reproduir-los, els desplaça lleugerament, els fa borrosos o els posa en dubte i alhora els regenera.

→ *Creació*

COMÈDIA

Estructura dramàtica en la qual els personatges intenten amb totes les seves forces millorar la seva situació inicial, sense la més mínima intenció de fer riure, tot i que les situacions a què dona lloc el seu esforç desesperat puguin resultar còmiques vistes des de l'exterior. En aquesta estructura, l'atzar hi juga un paper relativament important (distorsionant la relació causa efecte de la línia d'acció), però finalment condueix a un desenllaç que el personatge i el públic consideren favorable. El personatge de la comèdia (fins i tot de l'anomenada «alta comèdia») és sempre lleugerament «inferior» en intel·ligència, saviesa i moralitat als espectadors, o així ho han de considerar.

Actuar segons aquest principi (aconseguir que la inferioritat del personatge només sigui lleugera), i no sota el principi de la comicitat a qualsevol preu, és el repte que ha de superar l'actor que s'enfronta a la comèdia.

→ *Gènere*

CONCENTRACIÓ

Capacitat mental destinada a preparar l'energia necessària per a la realització d'una activitat determinada, i només aquesta. Actoralment, aquesta activitat és una acció dramàtica i el moviment (o l'aparent absència de moviment) que se'n derivi.

En la perspectiva psicotècnica stanislavskiana, un sòlid establiment de la línia d'accions físiques del personatge i la seva 'mcanització' (aconseguida en el curs dels assaigs) permet que l'actor es centri només en la primera acció, de tal manera que, un cop iniciada, la seva atenció passi automàticament a la següent, i així de manera successiva.

El terme concentració sol associar-se al de relaxació, i sovint se'l considera com oposat al segon. En realitat, no és així: la concentració és un fenomen *mental*, i la relaxació (oposada a tensió) un estat *muscular*. La concentració permet, precisament, tensor o relaxar més o menys les diverses parts del cos fent circular l'energia d'uns músculs a uns altres, energia que —com els raigs del sol— va il·luminant unes zones i deixa les altres en la penombra, és a dir, en el to muscular mínim, crepuscular, necessari per al manteniment de la vida. L'actor Lenski, citat per Meyerhold, és un exemple extraordinari d'aquest procés de traspàs energètic.

→ *Acció, Prejoc*

CONCRET

Terme usual entre els directors d'inspiració stanislavskiana (encara que el director rus no arriba a definir-lo d'una manera precisa) que, en tot cas, hauria de ser assimilat a les circumstàncies concretes que generen en el personatge un sentiment concret. En la pràctica, sovint s'aplica, indistintament, o bé a l'objectiu del personatge, o bé a imatges corresponents a un passat hipotètic (extratextual) que l'actor ha d'inventar si vol aconseguir la 'veritat' escènica. D'aquesta manera, els concrets s'han convertit —paradoxalment— en alguna cosa més aviat fantasmagòrica, amb l'inconvenient que el director que demana concrets als seus actors i els obliga a explicitar-los verbalment no té manera de comprovar si existeixen o no realment i (suposant que sí) quin ús eficaç en fan. L'experiència demostra que l'únic concret que realment és útil a l'actor és el de l'emoció i la contraemoció precises del seu personatge; però no per sentir-les, sinó per produir els signes de la seva llegibilitat.

CONFLICTE

Situació que neix d'una oposició irreconciliable d'interessos, almenys en una primera instància. Tot i que enfronta diversos personatges entre si, en realitat el conflicte sempre neix de la coexistència en un mateix individu d'un voler i d'un doler. Altrament dit, no és possible que un personatge estigui en conflicte amb els altres si primer no n'està amb ell mateix. Tenir-ho en compte és essencial per a l'actor que vol desdoblar l'energia del seu cos i projectar-la en direccions oposades.

CONSCIÈNCIA CORPORAL

Capacitat de l'actor per saber fins a quin punt controla cada part del seu cos durant l'execució d'un gest, d'un desplaçament o d'una emissió de veu. Aquesta capacitat és la que Diderot lloava en *La Clairon* (*Segona conversa sobre «El fill natural»*, 1757) en descriure-la «tranquil·lament ajaguda en una *chaise-longue*, plegada de braços i amb els ulls clucs, immòbil, mentre ressegucix el seu somni de memòria». Aleshores, afegeix Diderot, és «l'ànima d'un gran maniquí que l'envolta», pot «sentir-se i veure's, jutjar-se i jutjar les impressions que excitarà».

Aquestes extraordinàries paraules han provocat, i encara provoquen, virulentes reaccions entre molts actors i actrius, perquè hi veuen alguna cosa així com l'apologia de l'actor emocionalment castrat a l'escenari i, per extensió, a la vida real, oblidant que —tal com diu Otomar Krejca— «la personalitat de l'actor comença allà on s'acaba la seva persona». O que, en paraules de Jovet, «a vosaltres, actors, us cal preocupar-vos per la impersonalitat perquè l'existència del personatge és superior a la vostra».

→ *Actor somnàmbul*

CONTRADICCIÓ

Distància entre un comportament (de la persona, del personatge) i el sistema moral en què hauria de basar-se. Hi ha dues maneres d'encarar-se al problema de les contradiccions del personatge. Una consisteix a mirar d'eliminar-les, intentant justificar-les per raons psicològiques, recorrent a la psicoanàlisi, als 'concrets', al passat del personatge. Una altra manera és mostrar-les en tota la seva cruesa, és a dir, no intentant justificar-les sinó posant-les de manifest, accentuant-les, sobre la base que només els personatges migpartits entre un voler i un doler —que de vegades es decanta a favor del doler (la tragèdia) i de vegades (la comèdia) a favor del voler (per efímer que

sigui)— mereixen l'esforç d'anar al teatre. Per això podem parlar de dues grans concepcions de l'art teatral, de la pedagogia dels actors i de la direcció d'actors. Una es basa en la dissimulació de les contradiccions, en la recerca d'una coherència a qualsevol preu; l'altra, en el seu subratllat sistemàtic, en la voluntat de mostrar la profunda, involuntària i constant incoherència que ens converteix en humans.

En altres paraules, la idea que per interpretar un personatge l'actor ha de 'tenir-lo clar' és una fallàcia que només divulguen els directors capaços de pensar que ells sí que tenen les coses clares (i els personatges). Ningú, fins avui, no ha aconseguit entendre per què aquests directors es prenen la molèstia de dirigir obres que ja han entès del tot sense necessitat de demanar als actors que l'ajudin a desvetllar la seva complexitat.

CONVENCIÓ TEATRAL

Segons Patrice Pavis (*Diccionari del teatre*, 1996), «conjunt de pressupòsits ideològics i estètics, explícits o implícits, que permeten a l'espectador copsar el joc de l'actor i la representació». D'acord amb aquesta definició, l'actor és sempre 'convencional', és a dir, treballa en un marc de llibertats i prohibicions prèviament pactades amb el públic que al teatre (però no al cinema) l'autoritzen, per exemple, a utilitzar un objecte inexistent o a parlar en vers. Un coneixement rigorós d'aquestes normes culturals és la condició que permet transgredir-les, tal com va fer l'actriu Henslen quan l'any 1767, en comptes de representar la mort de Sara a *Miss Sara Sampson*, de Lessing (1755), d'acord amb els codis establerts per a la tragèdia burgesa del XVIII, que exigien grans gemecs i sospirs esgarriposos, es va limitar a «pessigar la roba de la seva camisa, lleugerament alçada» i a fer que els dits del seu braç paralytitzat «tornessin a caure» en el «darrer guspireig d'una llum que s'apaga, o raig final d'un sol que es pon».

→ *Versemblança extraordinària*

CREACIÓ

Desplaçament, per lleuger que sigui, d'un clixé moral o estètic, és a dir, d'una forma anterior. En aquest sentit, es pot dir que tota creació és paròdica.

→ *Paròdia*

DECIDIR

L'única acció veritablement dramàtica dels personatges teatrals, aquella en què es troben quan el text els situa en una cruïlla i han d'optar pel camí de la dreta o pel de l'esquerra. La 'quantitat de vida' d'un personatge no depèn de la quantitat o intensitat de les seves emocions o dels seus sentiments, sinó de la freqüència de les cruïlles per on passa, del nombre de les seves decisions (Èdip, per exemple) i —sobretot— del fet que estigui sempre en disposició de prendre-les. La transcendència de la decisió és més aviat secundària des del punt de vista del dramatismes. Tant si afecta moltes persones (la del Doctor Stockmann a *Un enemic del poble*, d'Ibsen), com si és trivial (trobar un barret de palla d'Itàlia, a l'obra de Labiche), allò que ens atrau és la visió del cos (generalment immòbil, però no flàccid) de l'actor que encarna el personatge. Ser testimonis externs del seu combat intern, per breu que sigui, és el privilegi que ens atorga el teatre i que marca la seva diferència essencial amb la literatura.

→ *Prejoc*

DESPLAÇAMENT

Canvi de lloc de la totalitat del cos. Qualsevol desplaçament té:

– Una direcció (nord/sud, per exemple, sempre en relació amb el punt d'observació) i un sentit sobre aquest eix (per exem-

ple, avançar o retrocedir). Els desplaçaments tendeixen a ser en línia recta quan el cos és mogut per una sola emoció.

– Una o més velocitats al llarg del trajecte. Si —posem per cas— un actor té ‘programades’ al cos del seu personatge cinc velocitats diferents (0, 1, 2, 3, 4), serà capaç de predibuixar la velocitat de cadascun dels seus desplaçaments amb una notable precisió i aleshores descobrirà que —la senti o no la senti— l’emoció del personatge que «llegeix» l’espectador només depèn de la seqüència de velocitats que se li presenti i de la seva trajectòria, i que això és així perquè l’experiència ens ha ensenyat a reconèixer les emocions segons la força (i en darrer terme, la velocitat) de l’impuls físic.

De fet, la velocitat i la direcció dels desplaçaments depenen, alhora, de la intensitat de l’emoció i de la presència de contraemocions. Un desplaçament a velocitat 1 tant pot ser el resultat d’una manca d’interès per l’objectiu, com la resultant aritmètica d’una emoció que imprimiria una velocitat +4 i una contraemoció que imprimiria una velocitat -3. El sentit del desplaçament, en termes emocionals, el dona el conjunt de la seqüència, no cadascuna de les seves fases.

Naturalment, en la mesura que estan associats a un to muscular, aquests dos vectors del desplaçament —direcció i velocitat— també ho estan a una respiració i, per tant, generen una forma elocutiva concreta, col·loquen les comes i els punts segons la lògica rítmica d’una sintaxi emocional.

→ *Anticipació, Emoció/Contraemoció*

DIÀLEG

Forma que adopta verbalment la confrontació de dues o més persones que aspiren a monologar. Un diàleg no és un intercanvi de punts de vista, un seguit de preguntes i respostes, sinó una lluita —un *agon*— entre protagonista i antagonista. Aquesta idea, si fos aplicada, desqualificaria totes les pràctiques pedagògiques que empenyen l’actor a ‘escoltar’ fent-li creu-

re que el personatge escolta, quan en realitat el seu personatge només intenta oir el moment en què pot tornar a imposar el seu monòleg. Des d'aquest punt de vista, l'anomenat «teatre de l'absurd» és un teatre estrictament «realista».

→ *Escoltar, Rèplica*

DIRECCIÓ D'ACTORS

Saber exclusiu (i, per tant, específic) del director d'escena que consisteix a crear les condicions perquè els actors puguin ser els interlocutors directes de l'espectador en un procés de comunicació que ha de ser forçosament corporal.

Aquestes condicions són les de la llibertat. Una llibertat individual que sempre està condicionada —però no per això limitada— pel fet d'inscriure's en una polifonia.

DIRECTOR D'ESCENA

Figura que existeix des dels orígens del teatre, barrejada amb altres i especialment amb la de l'autor, però que no apareix de manera explícita fins al segle XVIII com una necessitat ineludible en el caòtic món de la dansa (Noverre, *Cartes sobre la dansa*, 1760), al mateix temps que no per atzar els germans Montgolfier inventen el globus aerostàtic (1783), que permet observar la guerra des de fora de l'escenari de la batalla, o sigui, des d'una posició *superior*.

La figura es desenvolupa al llarg del XIX, sobretot amb el moviment naturalista, sense, però, que es precisin ni les seves funcions ni el seu estatut ni, menys encara, els seus sabers indispensables. Més aviat passa just el contrari: tothom sembla sospitosament interessat a definir el director d'escena com l'indefinible. Malgrat tot, alguns dels directors que han defensat aquesta indefinició «metafísica» han tingut a continuació el

bon gust de traïr-se ells mateixos. Sens dubte l'exemple més flagrant és Stanislavski, el qual —després d'assegurar, amb la religiositat laica pròpia dels naturalistes, que «el director d'escena no es fa, sinó que neix» i que per fer aquesta funció cal haver estat «tocat pel sacerdoci particular del teatre»— va dedicar una gran part de la seva vida a la formació dels directors fent veure que parlava de la formació dels actors. D'aquesta manera va posar de manifest que el saber específic del director d'escena és la direcció d'actors i que —tal com han corroborat els grans professionals (Molière, Craig, Vakhtàngov, Brecht, Brook, Strehler, Grotowski, Kantor)— és impossible dirigir (i teoritzar sobre la direcció) si no es posseeix una prèvia teoria de l'actor. Encara més: és precisament la singularitat d'aquesta teoria allò que fa la singularitat de cada director.

L'esquema geomètric proposat per Meyerhold al capítol tercer de *Sobre el teatre* (1913) il·lumina les dues maneres d'entendre la posició del director en el procés de creació en el sentit més ampli de la paraula. La primera és representable sota la forma de triangle:



Al vèrtex superior del triangle hi ha el director, erigit en l'intermediari entre el tàndem autor/actor per comunicar a l'espectador alguna cosa que, sense ell —el director—, no seria comunicable.

La segona figura és una línia horitzontal en la qual «les quatre fonaments del teatre» estan situats en un ordre temporal d'intervenció que dona lloc a un tipus de teatre —el «teatre lineal», diu Meyerhold, incapaç de trobar una expressió menys

desafortunada— on l'actor «mostra la seva ànima a l'espectador fent seva la creació del director de la mateixa manera que aquest ha fet seva la creació de l'autor».

En aquest esquema,



és l'actor qui s'adreça directament a l'espectador i el director fa el pont entre aquell que ha escrit les didascàlies i aquell que comprova la seva pertinència.

La preponderància del primer punt de vista explica que el paper del director es discuteixi sovint, avui, en el marc d'una lluita pel poder que, en darrera instància, té com a objectiu apoderar-se de la condició d'autor suprem i, amb ella, d'una part dels drets econòmics de l'autor. Aquestes discussions s'han expressat tradicionalment en termes genético-familiars, perquè — de fet— sota la qüestió de l'autoria de l'espectacle s'hi amaga un problema de pàtria potestat. Ja al segle XIX, Strindberg, obsedit per aquesta mena de problemes, va ser molt clar: «L'autor és el Pare», va dir. Els actors, naturalment, eren els fills; i el director, una figura encara emergent, alguna cosa així com el majordom («el majordom de les ànimes», en l'extraordinària expressió de Jouvett) que garantia un cert ordre 'domèstic' a l'escenari segons determinats criteris d'elegància.

Consolidada la figura del director com alguna cosa més que un majordom, els termes de l'estructura domesticoteatral es modifiquen: ara el Pare (l'autor) passa a ser la Mare, perquè el seu text, en la teorització semiològica, es converteix en l'element femení: en una cosa inerta, adormida i plena de forats que algú ha d'omplir per tal de donar-li finalment un sentit. Aquest algú és el director d'escena (el *metteur*, el posador), que s'erigeix així en el príncep blau i providencial que besa l'obra (l'obre i la obra) i la fa ressuscitar. Curiosament, és el mateix deure que els homes solen atribuir-se en relació amb les dones, les quals en l'opinió masculina dominant també són éssers foradats i incomplets, que han de ser fecundats per tal d'aconse-

guir la seva realització definitiva, penetrant, desentranyant el seu sentit veritable, un sentit que ella mateixa ignora.

La mateixa analogia geneticofamiliar s'aplica a la relació director-actor, en la mesura que aquest —l'actor— és l'*alter ego* del text: aquell(a) que l'ha d'encarnar si algú li dona vida. De fet, segons aquest singular punt de vista teòric, el paper de l'actor sempre es conjuga en femení i el paper del director en masculí: ell és qui 'mana' sobre l'obra i la seva interpretació.

Ara bé, si hem d'apel·lar a les analogies, sembla més útil recórrer a les de caràcter esportiu, tal com fem quan parlem d'entrenament actoral. Des d'aquest punt de vista, el director d'escena fa funcions d'entrenador:

– Si té el privilegi de treballar amb una companyia estable, prepara els actors, configurant un equip creador homogeni, conscient de les seves limitacions i de les seves possibilitats.

– Determina, per a cada encontre (cada muntatge), l'*estratègia* a seguir, és a dir, el plantejament del muntatge.

Aleshores, el director es converteix (per fi) en la persona que només pot *transformar* el text en espectacle si el sap llegir el seu intèrpret, l'actor, i aquest deixa de ser la dona en estat de subordinació per recuperar la seva condició de jugador (el *joueur*, el *player*) capaç de resoldre els problemes tàctics que planteja una estratègia concreta. De la complementarietat (no necessàriament jerarquitzada) entre l'estrateg i el tàctic en depenen les possibilitats d'èxit de qualsevol empresa, incloent-hi les teatrals.

→ *Drets (i deures) del director d'escena, Text teatral*

DRAMA

Estructura dramaturgic inventada (Lope de Vega, Calderón) i teoritzada (Corneille) al segle XVII i perfeccionada al XVIII (Lessing, Diderot, Goldoni, Goethe), en la qual els personatges (de condició comuna) intenten amb totes les seves forces millorar la seva situació, sense la més mínima intenció de fer

riure, tot i que les situacions a què dóna lloc la seva acció desesperada de vegades puguin resultar còmiques vistes des de fora, en contra del que creuen alguns directors i actors. En aquesta estructura, com en la tràgica, l'atzar pràcticament no hi juga cap paper, de tal manera que la relació causa efecte en la línia d'accions no es veu interrompuda i condueix a un desenllaç que el personatge no considera positiu.

Els seus personatges es caracteritzen pel fet de ser intel·lectualment i moralment iguals als espectadors, una condició que l'actor enfrontat a un drama no ha d'oblidar mai.

→ *Gènere*

DRAMATITZACIÓ

Establiment d'una dramatúrgia. Lamentablement, moltes persones dedicades a la pràctica i a la pedagogia teatral fan servir aquest terme com a sinònim d'escenificació.

→ *Dramatúrgia*

DRAMATÚRGIA

Operació d'escriure un text destinat a la representació, o de fer representable un text que no havia estat escrit amb aquest objectiu. El terme s'usa impròpiament quan el director considera 'dramatúrgia' els seus plantejaments d'escenificació, fenomen cada dia més estès que potser revela un desig subliminar d'elevant-se cap a feines més 'intel·lectuals' i, per tant, superiors. Així doncs, un quadern de direcció no és una dramatúrgia, llevat de casos com el de Stanislavski per a *Otello* (1933), on el director rus fa, a més a més, un veritable treball dramatúrgic en la mesura que modifica el text original per adaptar-lo al seus presposits estètics, tan allunyats dels de Shakespeare.

→ *Quadern de direcció*

DRETS (I DEURES) DEL DIRECTOR D'ESCENA

La qüestió dels drets intel·lectuals del director d'escena és summament complexa, sobretot quan queda barrejada amb la dels seus drets econòmics. Ara bé, sense perjudici dels que posseeix com a ciutadà, es resumeixen en tres, que comparteix amb els altres creadors artístics, incloent-hi els actors i els escenògrafs:

- el dret a la llibertat d'expressió, que només pot ser coartat per l'exercici masoquista (i, per tant, de vegades plaent) de l'autocensura, i per les normes que emparen el dret aliè a la intimitat;

- el dret al reconeixement de l'autoria;

- el dret a la integritat de l'obra.

En un Estat de drets, els del director no poden ser separats dels seus deures. Al marge de possibles deures francament utòpics (per exemple, contribuir a la felicitat humana estimulants la intel·ligència i les altres zones erògenes del cos de l'espectador), deixant també de banda el de ser competent (tan inexcusable), podem afirmar que el director d'escena té, si més no,

- el deure de respectar les obres dels altres directors, és a dir, d'evitar el plagi directe i de limitar al màxim els plagis indirectes, perpetrats gairebé sempre sota la coartada d'allò que sol anomenar-se «homenatge»; aquest deure, naturalment, està associat al dret a no ser plagiat;

- el deure de respectar les aportacions d'aquells que, des d'una condició igualment artística, han fet possible l'espectacle.

El més controvertit dels drets del director és el de l'autoria de l'espectacle. Creure que el problema quedaria resolt considerant que la mare (autor) té tots els drets sobre el text i el pare (director) sobre el spectacle, comportaria:

a) Que el director d'escena no pot canviar ni una coma del text, a menys que compti amb l'autorització de l'autor. En rigor, ni tan sols hauria de poder modificar un text de «domini públic» precisament perquè és propietat de tots i perquè —ca-

ducats els drets successoris— ningú no està autoritzat a parlar en nom de l'autor. La llibertat del director d'escena que reclamaven Meyerhold i Tairov quedaria radicalment amputada.

b) Que el director d'escena pot exercir un dret absolut sobre els drets dels altres creadors de l'espectacle: els actors, els escenògrafs i figurinistes, els il·luminadors. Per exemple, el dret a modificar, suprimir o afegir —en el curs de les representacions— elements de l'escenografia o del vestuari, entrades o sortides dels actors, o el d'introduir canvis d'intenció en els personatges contra la voluntat d'aquells que els interpreten i donen la cara i el cos per ells.

Significaria, en una paraula, ignorar que la creació teatral és col·lectiva per definició i que, per tant, parlar d'una autoria suprema és un atemptat contra la condició artística de tots els altres integrants en l'aventura. El fet que col·loquialment parlem d'*El criat de dos amos* de Strehler no ens ha de fer oblidar que aquest memorable muntatge és també (o potser sobretot) l'obra de Marcello Moretti primer i, després, de Ferruccio Soleri, al qual Moretti va traspasar tot el seu saber sota la mirada emocionada del director del Piccolo.

→ *Productor teatral*

EMOCIÓ

Efecte psicossomàtic produït per un estímul extern o intern (generalment extern) i que només es manté mentre l'estímul actua, encara que de vegades les seves seqüeles físiques puguin tardar una estona a desaparèixer. D'acord amb el punt de vista aristotèlic, que trobem escampat sobretot a la *Retòrica*, a *De la psique* i a l'*Ètica nicomaquea*, aquesta alteració, precisament perquè és psicossomàtica, provoca una acció-resposta intel·ligent (i no meres reaccions fisiològiques, tal com postulava Descartes) com, per exemple, fugir en sentir 'pànic' davant l'estímul 'lleó', 'atracador' o 'pretendent'. Sempre segons Aristòtil, la base de les emocions és ideològica perquè en darrer terme

no fan altra cosa que reproduir en el terreny del comportament una determinada divisió entre allò que és (ens sembla) bo i allò que ens sembla dolent, és a dir, depenen d'un substrat de creences morals i científiques determinat: així, per als membres de l'església vaticana, menjar-se el cos i beure's la sang de Jesucrist no genera la resposta emocional que suscita en els no vaticanistes un acte de teofàgia com aquest. Conseqüentment, la intensitat de les emocions depèn de les circumstàncies concretes en què apareix l'estímul: el fet de ser insultats en presència de rivals ens causa una còlera superior a la que ens provocaria si fòssim bescantats en presència de persones que ens són indiferents. Finalment, i en la mesura que també pertanyen a l'àmbit de la racionalitat, les emocions poden ser modificades i emmotllades, o bé amputades en la seva causa o en els seus efectes: per exemple, quan es diu que 'els nens no ploren' no es fa altra cosa que reconèixer que aquelles són transformables i que cada societat les esculpeix diferentment al cos masculí i al cos femení.

Sigui com sigui, l'emoció —moció, motor— és l'única cosa que mou el personatge, l'única causa immediata de les seves accions. En altres paraules, l'emoció —a diferència dels sentiments— és 'emotriu'. Per tot això, la feina de l'actor consisteix en primer lloc a transformar una línia d'accions (concepte dramàtic, inscrita al text) en una línia d'emocions del personatge (concepte actoral) sobre la base que a cadascuna de les seves accions li sol correspondre una emoció distinta, un motor concret. Trobar els signes de cadascuna d'aquestes emocions és la segona fase del treball actoral: equival, en realitat, a «pintar el vent» (en termes de Da Vinci), és a dir, a representar alguna cosa que no existeix pròpiament ni a la tela ni a l'escenari (ben mirat, ningú no ha vist mai ni una emoció ni el vent) i que només podem percebre pels efectes que produeix: el vent fa que tots els llençols estesos es moguin en la mateixa direcció; la tristesa fa que totes les persones plorin.

Fins i tot des de la teorització aristotèlica, no es fa còmode establir una diferenciació operativa entre els diversos conceptes —les sensacions, les emocions, els estats d'ànim, els senti-

ments i les passions, tots ells relacionats amb l'univers de les empaties (dels *pathos* o afeccions, en l'accepció grega de la paraula, que incloïa les malalties o infeccions)—, que tant els textos teòrics com els legals solen barrejar de manera indiscriminada perquè atorguen carta de naturalesa científica al llenguatge col·loquial o literari. El llistat de les paraules relacionades amb el món afectiu és relativament reduït en les llengües llatines, però tot i així conté entre cent i quatre-cents termes, segons el criteri d'inclusió-exclusió que s'utilitzi, i estan destinats sobretot a designar afectes negatius (dolor, ànsia, fàstic, inseguretat, empenyament, rancúnia, etc.). Molts són sinònims o quasisinònims, i dibuixen un mapa extraordinàriament confús, sobretot per a l'actor: és difícil saber, per exemple, si entre la complaença i la delectació les diferències són significatives o no des del punt de vista de la interpretació i quins conceptes són pròpiament emocions o bé només comportaments que se'n deriven (per exemple, el menyspreu).

Ara bé, des del punt de vista teatral, poden ser útils aquests dos criteris:

– Tot allò que no mou el personatge d'una manera immediata no és una emoció.

– Només són emocions els adjectius que van precedits pel verb 'estar' (com per exemple, 'estar content'), i no en canvi els que van precedits pel verb ser ('ser avar', per exemple).

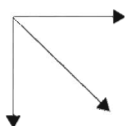
→ *Estat d'ànim, Passió,
Sensació, Sentiment*

EMOCIÓ/CONTRAEMOCIÓ

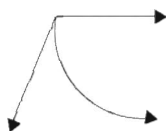
Des de la perspectiva aristotèlica (i darwinista), l'ésser humà, com tots els animals, és tan complex que acostuma a moure's alhora sota l'imperi de dues emocions distintes i, sovint, contradictòries. Aquestes són monedes de doble cara. En altres paraules, i llevat de casos extrems, les emocions solen

anar acompanyades per una contraemoció, tal com podem constatar cada vegada que la nostra còlera ens proporciona el plaer de la venjança.

Normalment, una d'elles té alguna de les diverses formes del desig i sol traduir-se en un moviment en direcció a l'objecte o al subjecte que el provoca; l'altra sovint té la 'forma' de codi moral, i sol traduir-se en un moviment en direcció contrària a l'anterior. En el supòsit que l'emoció i la contraemoció del personatge siguin d'igual intensitat, el resultat és, òbviament, la immobilitat, però aquesta absència de moviment no significa mai absència d'energia: ben al contrari, en situacions d'aquest tipus, la despesa energètica és molt elevada. Quan una de les dues emocions domina sobre l'altra, el resultat correspon a allò que en física s'anomena resultant de forces, és a dir, a un moviment en diagonal rectilini



o més generalment circular



Així doncs, podem dir que el joc de l'emoció i la contraemoció del personatge és allò que determina el moviment (desplaçament o gest) de l'actor a cada instant de la representació, i no les 'marques' que alguns directors imposen als actors sense justificar-les, provocant així una execució automàtica a la qual sempre podran retreure la «manca de veritat». En la hipòtesi que la intensitat d'una emoció pugui ser dividida en cinc

nivells, i que les que estan en joc siguin la pietat i el terror, podem establir el quadre següent, on les xifres indiquen el percentatge en què cadascuna d'elles és present:

<i>Terror</i> \ <i>Pietat</i>	100%	75%	50%	25%	0%
100%	a	b	c	d	e
75%	f	g	h	i	j
50%	k	l	m	n	o
25%	p	q	r	s	t
0%	u	v	w	y	z

Per tant, sobre aquesta base, existirien a cada moment 25 possibilitats interpretatives. Les caselles amb fons gris correspondrien a una immobilitat més o menys tensa (més gran en el cas *a* que en el cas *m*), llevat de la possibilitat *z*, equivalent a la mort o atonia total del cos, desproveït de tota emoció. Un actor que interpreti Otello, quan a l'escena 5.2. és a punt d'assassinar Desdèmona «adormida al llit» mentre «un ciri crema prop d'ella», ha de decidir forçosament en quina 'casella emocional' situa el personatge. Òbviament, si triés la casella *u* (100% de terror, 0% de pietat), l'actor seria incapaç de pronunciar les primeres paraules de la seva rèplica («Això és la cau-

sa, ànima meva, això: / deixeu que jo us l'amagui, estrelles castes!») i passaria immediatament a l'execució del crim, que no ofereix —en tant que execució— el més mínim interès dramàtic; caldrà, per tant, que triï entre les altres possibilitats i ho farà, probablement, decantant-se per la *q*, aquella en què el terror (de ser sexualment traït) predomina sobre l'amor, prevalença que permet psicossomàticament que el crim sigui consumat.

EMOCIONS BÀSIQUES

Emocions que, combinades en distintes dosis i en situacions vitals determinades, poden donar lloc a emocions complexes.

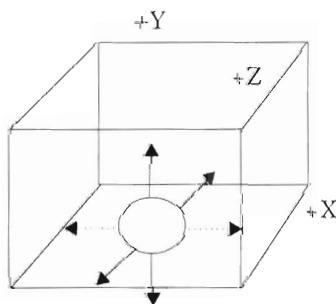
La psicologia, des dels seus inicis grecs fins avui, i l'antropologia a partir del segle XVIII, han intentat esbrinar si existeixen algunes emocions bàsiques i universals en el sentit de comunes a totes les cultures. L'opinió general és que, efectivament, existeixen i, a partir de Darwin (*L'expressió de les emocions en els animals i en l'home*, 1872), sembla que queda positivament demostrat; però, al llarg dels segles, els millors especialistes no s'han posat mai d'acord a l'hora de determinar quines són i com es combinen. Segons Descartes (a *Les passions de l'ànima*, 1650), són sis: la sorpresa, l'amor, l'odi, el desig, l'alegria i la tristesa; segons Spinoza (*Ètica*, 1675), només són tres, l'alegria, el dolor i el desig; Hume (*Tractat sobre la naturalesa humana*, 1739) torna a sis, però només coincideix amb Descartes (com si fossin marit i muller) en l'alegria i en la tristesa. El llarg etcètera de les discrepàncies sobre les emocions bàsiques entre els principals teòrics queda reflectit a la taula següent.

	Aristòtil	Descartes	Spinoza	Hume	Watson	Ekman
Temor, por, terror, pànic, fòbia	•				•	•
Pietat o amor	•	•			•	
Còlera	•				•	•
Alegria		•	•	•		•
Desig		•	•			
Sorpresa		•				•
Odi		•				
Tristesia		•		•		•
Dolor			•			
Seguretat				•		
Esperança				•		
Disgust				•		•
Menyspreu				•		

Al teatre, per no veure'ns constantment submergits al pou de les disquisicions inacabables, sembla prudent treballar sobre la hipòtesi d'un nombre molt reduït d'emocions bàsiques. Les tres que Aristòtil proposa —la fòbia, la pietat i la còlera— tenen la virtut de ser clares pel que fa a les respostes físiques que provoquen (és a dir, escènicaament operatives) i de constituir els ingredients d'algunes emocions complexes, freqüents en l'art dramàtic, com ara la gelosia, una emoció composta per la fòbia (el terror davant la infidelitat consumada o sospitada, que al capdavall és el mateix) i combinada sempre amb distintes quantitats i qualitats de pietat (o amor) i de còlera. Aquestes distintes qualitats i quantitats de pietat i de còlera, coexistents amb el terror i aplicades a si mateix, a la persona estimada i a la persona rival, són les que determinen els diferents tipus de gelosia i, sobretot, els comportaments a què donen lloc. Aquests comportaments poden anar des de la resignació (predomini de la pietat envers un mateix) fins al suïcidi (predomi-

ni de la còlera envers un mateix), passant pel perdó (predomini de la pietat envers la persona estimada), per l'estúpid assassinat de la persona estimada, l'assassinat —molt més intel·ligent, ben mirat— de la persona rival (segons quina de les dues sigui la destinatària principal de la còlera) o per l'acceptació d'una relació triangular, que sempre sol comportar altes dosis de pietat envers la persona estimada i envers la persona rival.

L'interès de determinar les emocions bàsiques no és només d'ordre especulatiu, sinó que rau en el fet (primordial per a l'actor) que a cada una d'elles hi podem associar una resposta corporal precisa. Si a les tres emocions proposades per Aristòtil hi afegim la tristesa de Descartes, de Hume i d'Ekman, podem establir que cadascuna de les quatre impulsa el cos en direccions distintes: la pietat (inclòs l'amor) cap endavant, la fòbia (por, pànic o terror; literalment 'fugida esbojarrada') cap enrere, la còlera cap amunt (almenys en un primer moment, quan «s'encén» o «ens inflama»), la tristesa cap avall. En el sistema tridimensional de les coordenades cartesianes les emocions bàsiques, tant al teatre com a la vida, provoquen moviments físics en l'eix $+Y$ - Y (amunt o avall) i en l'eix $+Z$ - Z (endavant o enrere), però no sobre l'eix $+X$ - X , o sigui lateralment. Les emocions complexes graduen el punt exacte sobre els eixos Y i Z , en què se situa a cada moment el cos.



De fet, només les emocions complexes (per exemple, l'esplín anglès que van posar de moda els romàntics francesos, la santa indignació evangèlica) són dramàticament interessants.

Les bàsiques solen donar lloc a comportaments elementals, d'execució tan ràpida i senzilla com fugir de la causa de la por o abalancar-se sobre l'objecte de la pietat.

→ *Emoció*

EMOCIÓ DE L'ACTOR

La qüestió de les emocions de l'actor durant la representació, i la seva relació amb les del personatge, és una de les més controvertides de la teoria teatral i domina obsessivament l'art actoral contemporani. La planteja per primera vegada Horaci en afirmar, a *L'art poètica* (34): «Si vols que jo plori, cal que primer ploris tu». Al cap de molts segles, Luigi Riccoboni adopta la mateixa idea quan, a *De l'art representativa* (1728), dóna diversos consells als actors com, per exemple: «Sent la por, i el teu ull abatut l'expressarà; una còlera gran el farà flamejar; la Vergonya el tenyirà d'horror i la Ironia d'una Joia corrompuda que cap pintor no podria reproduir». Amb la *Paradoxa de l'actor* (1770 aprox.) apareix la primera veu discordant quan Diderot, després de preguntar-se si «aquests tons tan llastimosos, tan plens de dolor, sorgits de les entranyes d'una mare, i que em trasbalsen violentament els produeix un sentiment actual, els inspira la desesperació», arriba a la conclusió que no: «la prova és que són mesurats; que formen part d'un sistema de declamació; que, si es desvien en una vintena part d'un quart de to, resulten falsos; que estan sotmesos a una llei d'unitat; que, com en l'harmonia, estan preparats i executats; que només satisfan totes les condicions exigides gràcies a un laboriós estudi; que concorren a la solució d'un problema prèviament plantejat,³ que per arribar al punt just, han hagut de ser repetits cent vegades i que, malgrat tot, encara no són perfectes».

De fet, es tracta d'un fals problema o, si més no, d'un problema que rarament plantegen els actors en el curs de l'assaig.

3. La cursiva és meua.

Fins i tot aquells que s'adscriuen públicament al punt de vista schillerià i es declaren 'viscerals', —creient-se que així seran (o semblaran) més artistes— en la seva ambició més secreta voldrien ser com La Clairon o com els poetes que compten les síl·labes i consulten el diccionari de rimes quan escriuen poemes eròtics.

→ *Actor de bona fe, Actor somnàmbul,
Consciència corporal, Emocions succedànies de l'actor*

EMOCIÓ DEL DIRECTOR

Aquella que mou el director durant els assaigs perquè —com els actors— no pot buidar-se totalment d'emocions, a menys que sigui un cadàver. El director sol parlar de les emocions de l'actor com si ell mateix no en tingués, com si estigués pel damunt de la fràgil naturalesa humana, com si les instruccions que dóna no les donés des d'un estat emocional. La realitat és molt distinta: el seu treball amb els actors depèn a cada instant de les emocions —estètiques, sovint sexuals— que els actors i els personatges susciten en ell. El director no ha de negar o emascarar amb discursos pseudoerudits les seves emocions. Les ha d'explicitar sabent que la seva emoció suprema és la que sent quan comprova, en el curs del treball amb els actors, que la seva imaginació encara podria anar més lluny, i que està treballant amb persones que li permeten participar en aquesta aventura de resultat incert.

→ *Histèria*

EMOCIÓ DE L'ESPECTADOR

Aquella que suscita la representació teatral, i cadascun dels seus moments. No té res a veure amb l'emoció de l'actor, ni amb la del director.

→ *Espectador de bona fe*

EMOCIÓ ESTÈTICA

Aquella que l'obra d'art suscita en el seu receptor, no tan per allò que transmet, sinó per la manera gairebé perfecta com converteix el fons en forma i viceversa. Per exemple, quan ens sorprèn més el virtuosisme d'un triple salt mortal que el perill de mort que corre qui l'executa. La feina de l'actor consisteix a unificar la forma del seu cos amb el fons del seu personatge a fi de convertir en dramàtica l'emoció estètica.

EMOCIONS SUCCEDÀNIES DE L'ACTOR

Per més que Diderot consideri a la *Paradoxa* que les millors interpretacions només les podem esperar d'actrius com Mlle. Clairon, perquè ella, tot i haver «sentit en el seu interior un gran turment en els primers moments del seu estudi», ara, a l'escenari, «passats aquests moments [...] aconseguix que la seva ànima romangui serena, es domina, es repeteix sense gairebé cap emoció interior», es fa difícil pensar que l'actor pugui ser de marbre. El fet que a La Clairon, «si fos sensible en escena», li seria impossible interpretar «deu vegades seguides el mateix paper amb el mateix abrandament i el mateix èxit» no significa que l'actor i l'actriu puguin buidar-se totalment d'emocions perquè, aleshores, serien cossos morts. «Diderot té raó», diu Sartre (*Un teatre de situacions*, 1973), «l'actor no ex-

perimenta cap dels sentiments del seu personatge, però fóra erroni creure que els experimenta fredament: la veritat és que els expressa *irrealment*».

En realitat, els sentiments de l'actor a l'escenari són sentiments-metàfora, però no metàfores de sentiments o d'emocions. Els sentiments i les emocions reals poden ser aprofitats creativament si a l'actor «li serveixen d'*analogon*», si els fa servir per acostar-se a les passions que ha d'expressar. La tècnica actoral no es basa tant en el coneixement exacte del cos i dels músculs que ha de contraure per expressar aquesta o aquella emoció, com en la utilització d'aquest *analogon* emotiu en funció de l'emoció *imaginària*. I Sartre afegeix: «Sentir en la irrealitat no vol dir, en cap cas, *no sentir res*, sinó *enganyar-se expressament sobre el sentit d'allò que sentim*». Sartre demostrarà la seva hipòtesi amb una experiència viscuda: durant el muntatge de *Morts sense sepultura*, l'actor i director de l'espectacle, Michel Vitold, «que mai no tenia temps de sopar, aprofitava el moment en què el torturaven entre caixes per llençar-se a sobre del seu entrepà i devorar-lo. Com que en aquell moment havia de cridar de dolor des de dins, sempre ho feia amb la boca plena, cosa que a nosaltres ens impedia 'creure' en l'escena. Però el dia de l'estrena, alguns espectadors van considerar que anàvem massa lluny». Vitold, doncs, aprofitava la sensació de gana (real, no imaginada) per donar anàlogament la sensació de dolor, d'una manera potser més vívida (encara que no *viscuda*) que si hagués intentat submergir-se en la reminiscència del dolor. És exactament el que aconsella Louis Jouvet quan, a *Molière i la comèdia clàssica*, demana als actors que experimentin un sentiment *diferent* del que volen mostrar, «de la mateixa manera —afegeix— que construïm decorats de *papier mâché* perquè de lluny semblin de marbre». El mateix, exactament, que va fer Lawrence Olivier al rodatge d' *El príncep i la corista* (1957) quan, per tal d'aconseguir, després de molts intents frustrats, que Marilyn Monroe fes cara d'enamorada, li va demanar que pensés en «la Coca-Cola i Frank Sinatra». O el mateix, en fi, que li va passar a Shirley MacLaine al rodatge de la darrera seqüència de *La força de l'estimació* (1983): «Vaig deixar-me

anar del tot. Vaig plorar desconsoladament, repenjada en el meu gendre. Notava que les meves espatlles pujaven i baixaven. Tenia ganes de plorar dies seguits. Ara bé, no estava pensant en la mort d'Emma, sinó en com m'havia costat suportar aquella pel·lícula».

MacLaine, al mateix llibre (*Les meves estrelles de la sort*, 1995), s'autodefineix com l'ostra que «necessita l'element irritant per fabricar una perla». Aquest element, però, no és una rememoració proustiana d'aromes o emocions. L'actriu aprofitava una energia real provocada per una emoció real a fi de produir un signe —el plor— en la certesa que seria llegit per l'espectador, en el context de l'escena, com el resultat de l'emoció 'alegria' (la d'acabar la pel·lícula, que els humans expressem de manera idèntica a l'emoció 'tristesia'. Sigui com sigui, MacLaine sap que l'únic que necessita és una determinada quantitat d'energia, i la busca allà on pot trobar-la viva (no reviscuda), de forma immediata: en la representació. Perquè, en darrer terme, aquest és el problema de l'actor: omplir el cos d'energia real i deixar que circuli sense traves durant el temps previst i en uns llocs prèviament determinats: un escenari, un plató, els espais reals d'una ficció.

El sentiment de l'actor, doncs, és útil si l'actor no confon la seva «agitació professional» amb el «sentiment del personatge», el gran error de molts intèrprets 'stanislavskians', que Vakhtàngov ja denunciava l'any 1920 des d'una perspectiva estrictament stanislavskiana. Hi haurà «agitació des de l'essència» si el sentiment actoral, «en comptes d'estar prèviament preparat i guardat a la seva ànima», sorgeix «espontàniament a l'escenari, en funció de les circumstàncies en què l'actor es trobi a si mateix com a persona que interpreta el drama». Però Vakhtàngov va més lluny encara i ens explica la condició necessària perquè sorgeixi el fenomen: abans hi ha d'haver hagut la «revelació del text», l'actor ha d'haver fet seus «els pensaments viscuts pel personatge en qüestió». Ha de «pensar pensaments veritables», no sentir emocions de veritat. La seva feina no és «pronunciar paraules, sinó pensaments», és a dir, transmetre una ètica que ha entès i ha assumit sense reserves. O, en altres pa-

raules: a escena, l'actor recicla les seves pròpies emocions per aplicar-les a un esquema comportamental que no és el seu però que ha fet seu. 'Defensar un personatge', per tant, no és defensar un caràcter individual ni una condició social, sinó vindicar una ètica distinta, venent les veritables inhibicions actorals, que sempre provenen —llevat de casos físicament patològics— de la defensa inconscient i tossuda de la pròpia moral.

→ *Prejudicis*

EMPELT

Operació contra natura gràcies a la qual l'actor aconsegueix inserir els prejudicis del personatge al seu propi cervell (renunciant als seus) de tal manera que els músculs responguin sense dificultats a les ordres que provenen d'aquest nou sistema de judicis previs. Els boigs no són altra cosa que actors que no han sabut trobar la manera de desempeltar-se. Els clowns, segons Gómez de la Serna, són actors als quals la perruca els canvia els pensaments.

EMPLOI

Personatge adequat a les característiques d'un intèrpret i viceversa. D'una manera general, tipus de personatge que pot interpretar cada actor o actriu en funció de tres criteris bàsics: la seva edat, el seu físic, el seu saber professional. La noció d'*emploi* s'imposa a la França del segle xvii i dona lloc, arreu d'Europa, a categories com la de «primer actor», *prima donna*, «característic», «vell», etc. Instaura una jerarquia similar a la de l'exèrcit en la carrera dels artistes, que Hollywood ha legitimat i propagat amb una llarga sèrie de films destinats a mostrar que una corista pot pujar ràpidament en l'escalafó en casos d'emergència, quan la protagonista es trenca la cama i ella té el pa-

per assajat en secret. Per anacrònica que sembli, la idea d'*emploi* —de correspondència entre l'interpret i el personatge— ha estat legitimada filosòficament per personalitats com Jean-Paul Sartre, segons el qual cada personatge designa «els seus futurs intèrprets *en la seva realitat*: cal tenir la veu, l'alçada i l'aspecte adequats». Sigui com sigui, és el criteri que domina la pràctica actual dels càstings.

ENCARNACIÓ DEL PERSONATGE

Resultat que s'obté quan —en el curs de la representació— l'actor aconsegueix actuar com si per miracle li haguessin implantat el cervell del personatge i, amb ell, el seu sistema moral. Encarnar el personatge és fer que el cos de l'actor, avesat a rebre unes ordres determinades en determinades situacions i enfront de determinats estímuls, reaccioni d'una manera diferent: per exemple, posant-se a riure en rebre un insult que a ell, a l'actor, el faria plòrrar. L'expressió francesa «avoir le personnage dans les jambes» (tenir el personatge a les cames) no fa altra cosa que traduir aquesta submissió de les extremitats de l'interpret a un sistema moral que no és el seu.

→ *Empelt*

ÈNERGIA

Concepte tan màgic en la pràctica teatral com imprecís en la teoria, fins i tot la científica, però que actoralment podem definir com la reserva de calor que permet el moviment d'un cos, equivalent en la terminologia clàssica al 'foc actoral'. En la teoria biomecànica de Meyerhold, la primera fase del moviment (*akàs*) correspon al moment en què s'extreu de la reserva vital la quantitat de calor necessària per executar un moviment, concentrant-la en el punt que permet la seva distribució més

eficaç a les parts del cos que ho han de fer. Des d'aquest punt de vista, paradoxalment, la primera fase del moviment és, sempre, la seva execució en negatiu: la implosió prèvia a l'explosió, el braç que va enrere per tirar la pedra endavant.

Actoralment, el concepte d'energia no pot ser separat del d'emoció, sense que això signifiqui que l'actor hagi de passar forçosament per la reminiscència de l'emoció del personatge si vol arribar a la dosi exacta d'energia que necessita: la bona energia només és aquella que cal aplicar per donar els signes pertinents de l'emoció del personatge, sigui quina sigui la via per la qual s'hi arribi. La teoria actoral oriental, molt més avançada que l'occidental, ofereix un punt de vista extraordinàriament fructífer en el principi Nô de les «Set Dècimes» exposat per Zeami a *El mirall de les flors* (1424). En realitat, quan Zeami afirma que l'actor només ha de treure enfora el 70% de la seva energia interior, està dient que l'altre 30% de la reserva calorífica està destinada a activar una contraemoció. Val la pena recordar que en japonès 'energia' (*koshi*) significa 'maluc', el lloc des d'on l'actor la controla, la seva veritable i secreta sala de màquines.

→ *Concentració, Gest*

ENSENYAMENT ACTORAL

La indeterminació de les qualitats i capacitats que hauria de posseir l'actor ideal i la multiplicitat de mètodes pedagògics a ell destinat (sovint virulentament incompatibles) podria fer pensar que l'ensenyament actoral és tècnicament i filosòficament impossible, més enllà de l'estricta aprenentatge imitatiu, en la mesura que no existeix cap acord mínim ni sobre els seus continguts (les capacitats) ni sobre la seva pedagogia —els mètodes de transmissió dels continguts.

De fet, no és així: a partir del segle XVIII, amb Engel, Ekhof, Darwin, Stanislavski, Michael Txèkhov, Meyerhold i Brecht —que van trencar amb la idea medieval de la formació a través del meritoriatge—, la possibilitat de l'ensenyament actoral se

sustenta en la certesa que existeixen emocions universals i signes igualment universals d'aquestes emocions. L'ensenyament actoral és el de la descodificació/codificació d'aquests signes en un acte comunicacional que aspira a tenir dimensions artístiques. El seu objectiu és la transmissió dels escassos principis forjats al llarg dels segles a través d'una pràctica no sempre conscient d'ella mateixa.

Des del punt de vista del treball actoral, el problema bàsic és que molts cossos esplendorosament expressius en la vida real es tornen estranyament inexpressius així que se situen en un espai ficcional. Aquest fenomen està lligat a una pedagogia que —sovint en nom de Stanislavski, basada en el miratge de la 'veritat' i de la 'naturalitat'—tendeix a tallar les ales dels actors en comptes de desenvolupar la seva potència per tal que puguin volar pel seu compte. De fet, aquesta pedagogia no fa altra cosa que provocar el pànic escènic abans d'hora, en lloc de proporcionar recursos per superar-lo quan l'hora arribi.

→ *Emocions bàsiques, Qualitats actorals, Trac*

ENTRENAMENT ACTORAL

El concepte d'entrenament —quasi sempre pronunciat 'training'— l'introdueix Stanislavski sense mencionar la paraula, manllevada a la pràctica esportiva: és un conjunt d'exercicis sistemàtics (no un sistema) destinat a desenvolupar capacitats bàsiques que no són, únicament, la 'bona forma' física o mental, sinó que sobretot tendeixen a aconseguir uns determinats resultats en funció d'una determinada estratègia (en el cas dels esports) i d'una determinada estètica en el cas del teatre. En altres paraules, no existeix un entrenament actoral independent d'una opció estètica, tot i que una gran part d'entrenadors d'actors no ho vulgui reconèixer.

L'entrenament actoral i l'esportiu tenen dos grans punts de coincidència:

– L'entrenament actoral no està lligat a la interpretació

d'un personatge concret, de la mateixa manera que l'entrenament esportiu no depèn del pròxim encontre.

– L'entrenament actoral, com l'esportiu, pretén posar l'actor/esportista en condicions de resoldre amb rapidesa els problemes que se li plantegin en el curs dels futurs encontres (amb qualsevol rival, amb tots els textos que hagi de representar) i de fer-ho amb la màxima eficàcia motriu en el cas de l'esport, i amb la màxima eficàcia comunicativa en el cas de l'art dramàtic.

Des d'aquest punt de vista, i d'acord amb els postulats que presideixen aquest diccionari, un veritable entrenament actoral hauria de basar-se en:

– Exercicis de desplaçaments segons diverses fórmules emotives.

– Exercicis de descomposició del gest en les seves fases principals.

– Exercicis de descripció verbal dels propis comportaments.

– Exercicis de memòria muscular.

– Exercicis d'invençió d'accions i de paraules alternatives.

→ *Expressió corporal*

ENTRENAMENT ACTORAL ESPECÍFIC

De la mateixa manera que la preparació d'un encontre esportiu en concret reclama entrenaments especials (destinats, per exemple, a jugar en un terreny fangós o contra rivals d'alçada superior), alguns textos dramàtics reclamen el desenvolupament de capacitats específiques per part de l'actor. Aquests textos són els més adequats per a un curs de direcció d'actors. Per exemple, l'obra de Rousseau, *le Douanier, La venjança d'una òrfena russa* (1899) exigeix dels actors una inusual flexibilitat per assumir les emocions dels personatges en unes coordenades espaciotemporals que —com les de la seva pintura— no responen als codis del realisme.

ESCENÒGRAF

Professional que fa realitat l'espai d'una ficció a fi i efecte que els actors el puguin utilitzar realment.

ESCOLTAR

Instrucció que nombrosos directors donen als seus actors durant els assaigs considerant que si l'interpret no escolta prou caurà fatalment en la falsedat. La idea que l'actor ha d'escoltar està íntimament lligada a la de naturalitat (i, per tant, a una determinada estètica) i presenta problemes que són alhora tècnics i filosòfics i es resumeixen en un: no queda mai clar qui ha d'escoltar qui. En el supòsit que l'actor A interpreti el personatge X i que l'actor B interpreti el personatge Y, les possibilitats d'escolta per part del binomi A/X són:

1. L'actor A escolta l'actor B.
2. L'actor A escolta el personatge Y interpretat per B.
3. El personatge X, interpretat per A, escolta l'actor B.
4. El personatge X, interpretat per A, escolta el personatge Y interpretat per B.

Les tres primeres possibilitats semblen del tot incongruents (per exemple, és absurd que el personatge X escolti l'actor B perquè X no reconeix B en tant que B, sinó en tant que Y), i això fa pensar que quan un director demana a l'actor que «escolti més» s'està referint a la quarta possibilitat, és a dir, demana que X escolti més Y. El problema és que —atès que escoltar és una activitat essencialment mental i per tant invisible— l'actor esmerça totes les seves forces a fer-la visible donant peu a comportaments sobreactuats. En darrer terme, tenint en compte que el cos de X és el cos de A, A acaba intentant posar en pràctica la possibilitat 1.

L'única manera de trencar aquest nus gordià és prescindir radicalment de la paraula 'escoltar'. Això és possible des d'una concepció del teatre que cregui, per exemple amb D'Aubignac

(*Pràctica del teatre*, 1657), que al teatre els únics que hi van per escoltar són els espectadors i que els actors hi van per actuar. En altres termes, una concepció de l'art dramàtic (l'art de l'acció) basada en la idea que els personatges no puguen a l'escenari per conversar, per intercanviar-se civilitzadament el dret a la paraula, sinó per mostrar que el diàleg no és més que una lluita (de vegades brutal, de vegades subtil) per fer callar l'interlocutor.

Si s'adopta aquesta perspectiva, els objectius aparentment irreconciliables de l'actor i el seu personatge coincideixen: l'actor A, en comptes d'escoltar el discurs del seu interlocutor (o fer-ho veure: se'l sap fil per randa) concentra totes les seves energies a sentir (en el sentit d' 'oir') per saber en quin moment de cada representació el seu personatge X li pot robar la paraula al personatge Y interpretat per l'actor B. D'aquesta manera, els termes «escoltar» i «mirar», virtualment aplicables al personatge, es transformen actoralment en els verbs «sentir» i «veure». De fet, a l'escenari, veure i sentir és estar a punt per a l'acció.

→ *Concentració*

ESPECTADOR DE BONA FE

Espectador disposat a confondre la realitat amb la ficció que se li presenta, un cop ha acceptat el sistema de convencions en què es basa aquesta ficció. És l'espectador ideal per als actors 'de mala fe', en l'accepció de Marivaux.

→ *Actor de bona fe*

ESPECTADOR D'EXCESSIVA BONA FE

Aquell que permet que li donin gat per llebre com a conseqüència d'una pèrdua total del sentit crític, gràcies a l'habilitat del dramaturg i/o de l'escenificador, una pèrdua sobre la qual l'actor sense escúpols de vegades especula descaradament.

ESPONTANEÏTAT

Capacitat de fer o de dir sense premeditació. Sol considerar-se que les criatures de tendra edat són el paradigma de l'espontaneïtat (model *bon sauvage* rousseauià) i que, per contrarestar la seva imparabile tendència a l'anquilosament i a la mecanització, l'actor ha de conservar o recuperar aquesta virtut. Les dues consideracions són falses. Per una banda, si d'alguna cosa són exemple les joves criatures animals és de la voraç capacitat imitativa que les empeny a adoptar les pautes de comportament dels adults (domèstic, escolar o televisiu), de tal manera que l'espontaneïtat no seria res més que el signe d'un aprenentatge encara incomplet o la gràciosa imperfecció de matusseres imitacions. Per tant, predicar l'espontaneïtat de l'actor equival a embarcar-lo (i embrancar-lo) en un procés de regressió psicoanalítica, l'interès del qual per al teatre ningú no ha aconseguit demostrar mai. El terme espontaneïtat està renyit amb l'art actoral per la senzilla raó que la persona adulta espontània normalment no fa altra cosa que mostrar de manera impúdica els seus prejudicis i carències sense inventar mai res, mentre que l'actor està compromès en una aventura creadora impossible de dur a terme sense una base d'elements culturals adquirits i sàviament controlats.

→ *Improvisació, Inhibició actoral, Natural/Naturalitat*

ESTAT D'ÀNIM

És un dels conceptes més ambigus dins de les categories relacionades amb els comportaments empàtics. Els estats d'ànim poden estar provocats, o bé per la persistència d'una sensació, o bé per la persistència molt apaivagada d'una emoció, sense donar lloc a una resposta corporal clara: precisament perquè són 'estats', no solen traduir-se en accions. Afecten «l'ànima» (l'ànim) més que el cos, almenys d'una manera directa. S'assemblen als sentiments en la mesura que són com un matalàs

(una base o un suport) sobre el qual poden inscriure's comportaments emocionals contradictoris. Igual que els sentiments, pertanyen més a l'ànima que no pas al cos i, per tant, són poc útils als actors.

ESTILITZACIÓ

Supressió d'elements considerats anecdòtics per obtenir un efecte de realitat o un determinat resultat estètic dins d'un registre representatiu. La història de l'art (i del teatre) és, en aquest sentit, similar a la història de la jardineria: la història de distintes teories de la poda. El Realisme, per exemple, intenta presentar plantes que no semblin podades tot i que ho han estat; l'Expressionisme vol eliminar les branques supèrflues per mostrar l'estructura profunda de la planta; el Surrealisme afegeix als arbres inesperades branques i les connecta d'una manera que només podem imaginar en somnis; el Dadanisme propugnava la possibilitat de plantar cactus al Pol Nord.

Ho vulgui o no, l'actor també és un 'estilista' en la mesura que busca una gestualitat més o menys sintetitzadora.

→ *Principi del gest mantingut*

EXPRESSIÓ

Ni les sensacions ni les emocions són expressables en si mateixes. I encara menys les seves causes. Sigui quin sigui el seu coeficient intel·lectual, qualsevol persona assedegada atribueix la sensació de set a una manca d'aigua i no a allò que realment la provoca, un excés de sals que dóna lloc a l'acció de beure. Així doncs, les sensacions i les emocions són 'variables intermèdies' entre un desequilibri de l'ordre bioquímic o psicosomàtic i un comportament destinat a restablir-lo. Quan ens rasquem el nas, no estem expressant la sensació física de la coïssor en aquest punt precís, ni tampoc la representem, sinó que intentem posar-

hi remei, de la mateixa manera que quan fugim davant una bèstia salvatge no expressem ni representem l'emoció de la por, sinó que reaccionem amb intel·ligència enfront d'un estímul: ni tenim consciència d'expressar, ni pretenem fer-ho.

Tenia raó Dewey (*La teoria de l'emoció*, 1894) quan deia que «l'expressió no existeix per a la persona que s'expressa»: existeix únicament per a qui l'observa, veient-la, escoltant-la, sentint les seves olors, el seu contacte pell a pell. És a dir: per a qui llegeix signes d'un cos aliè en virtut d'una experiència personal (les pròpies emocions i sensacions), una experiència que se sustenta en els codis culturals d'una determinada societat.

Així doncs, el problema no és expressar-se, no és (tret, potser, de patologies extremes, per exemple l'autisme) aprendre a cridar quan alguna cosa ens fa mal o ens proporciona un gran plaer, a riure quan alguna cosa ens sembla graciosa o a plorar quan se'ns fa un nus a la gola. En la nostra més estricta intimitat, no tenim cap problema per expressar les nostres sensacions o les nostres emocions. Encara més, no podem evitar-ho. Quan estem tristos, la nostra musculatura cervical es relaxa i el nostre cap s'inclina cap avall, vençut per la gravetat; de vegades, fins i tot, es produeix el fenomen contrari: si mantenim abaixat el cap durant molta estona, acabarem estant tristos a causa del fet que el sistema psicosomàtic és una xarxa de vasos comunicants. Sobre aquesta base, Michael Txèkhov, continuador de Stanislavski, va elaborar el sistema interpretatiu exposat al seu llibre *A l'actor* (1959), on demostra la possibilitat d'arribar a les emocions a partir de l'adopció d'actituds —els «gests psicològics»— que culturalment hi corresponen.

EXPRESSIÓ CORPORAL

Disciplina que aplega un conjunt de procediments destinats a desenvolupar les capacitats comunicatives de l'actor utilitzant l'anomenat 'llenguatge corporal'.

El terme és, ben mirat, una clara redundància en la mesura

en què no hi ha cap forma d'expressió que no provingui d'un treball corporal. Convertida, a partir dels anys seixanta del segle xx en disciplina panacea, l'expressió corporal és avui un veritable calaix de sastre on caben tota mena de pràctiques artístiques, parareligioses, parasexuals i terapèutiques, fins al punt que alguns pedagogs consideren que les tècniques de relaxació han de formar part dels programes de formació d'actors com a equivalent 'd'expressió corporal'.

Només a partir del moment en què quedí clar què expressa el cos —emocions i sensacions— serà possible separar de manera definitiva aquesta disciplina de la 'gimnàstica' vagament artística i del mim, i constituir-la (amb el nom de 'comunicació corporal') en el centre de l'entrenament actoral, el qual —més enllà de la mera preparació física— no és altra cosa que l'entrenament per aconseguir una expressivitat controlada.

→ *Entrenament actoral, Llenguatge corporal,
Tècniques d'expressió corporal*

FARSA

Forma teatral basada en la producció de caricatures, generalment amb una pretensió còmica i, de vegades, moralitzadora o fins i tot subversiva. Contradient el seu significat etimològic (farciment), la farsa buida els personatges de la seva individualitat per transformar-los en estereotips de classe, de sexe o de raça; en una paraula, de condició social. El gènere farsesc (la commedia dell'arte, per exemple) posa l'èmfasi en els perfils amb l'esperança de mostrar allò que contenen si són degudament deformats. No és estrany, per tant, que l'Expressionisme hagi tendit a recuperar aquesta estètica i alguns dels seus elements característics com, per exemple, la màscara o un tipus de maquillatge que tendeix a 'mascaritzar' el rostre de l'actor.

Naturalment, si en la comèdia els personatges han de ser lleugerament inferiors als espectadors des del punt de vista

moral i intel·lectual, en la farsa la diferència a favor dels segons encara ha de ser més gran i visible.

→ *Gènere*

FINAL FELIÇ

En la teoria de la catarsi, qualsevol final en la mesura que tots posen terme a l'angoixa insuportable, a «l'espera ansiosa» de l'espectador (en paraules de Demarcy) creada al llarg del procés d'identificació amb el protagonista —encara que aquest es mori o quedi, com Èdip, tolt per sempre— i dona pas (segons Schiller) a «la joia completa de la calma»

→ *Catarsi*

FIXAR

Terme manllevat a la tècnica pictòrica que designa l'operació per la qual un desplaçament, un gest o un registre oral queden tan sòlidament inscrits en la memòria muscular de l'actor que apareixen cada vegada que aquest 'activa el programa moral' del seu personatge després d'haver desactivat el seu. A diferència del cinema (que pot congelar imatges que mai més no seran produïdes en viu), la re-representació teatral és del tot impossible si l'actor no fixa en alguna mesura els comportaments del seu personatge.

Les diverses concepcions de la pràctica escènica i, en especial, de la direcció d'actors discrepen sobretot pel que fa al moment en què l'operació de fixació ha de tenir lloc. Els directors de marca (és a dir, que marquen des dels primers assaigs) operen d'una manera similar a la d'un pintor que comencés el seu treball aplicant el fixador sobre una tela encara buida o sobre un primer esbós. Altres, en canvi, demanen als actors que no fi-

xin (o no ho facin fins al darrer moment), en la certesa que l'operació es realitza per si mateixa al terme d'un procés de reeducació del cos, d'una veritable assumpció de l'estructura moral del personatge (dins uns determinats codis interpretatius i una coherència escenificadora), assumpció que és necessàriament laboriosa pel fet de ser de caràcter psicossomàtic i no només intel·lectual. Hi ha directors que encara van més enllà: defensen la idea que, en el supòsit que fos humanament possible, la fixació absoluta no seria desitjable, a menys que es volgués convertir el treball actoral en un acte mecànic de reproducció.

→ *Empelt, Marcar*

FLASHBACK / FLASHFORWARD

Visualització de fets que pertanyen a un temps extraescènic passat o futur, provocada generalment per un personatge que rememora o que imagina. Les accions representades no formen part de la línia d'acció del personatge ni tampoc, per tant, de l'acció dramàtica en sentit estRICTE (encara que puguin il·luminar-la 'dramàticament') o —en termes argumentals— de la sinopsi de l'obra. Els efectes del flashback són similars als de l'apart: talla el curs dels esdeveniments, deixa en suspens el temps real de la ficció.

Precisament perquè els continguts del flashback són records i els del flash forward il·lusòries anticipacions de l'esdevenidor, els personatges que hi intervenen tenen el caràcter de fantasmagories i per això mateix els actors que els representen perden (almenys conceptualment) la seva tercera dimensió i queden col·locats (sempre des del punt de vista conceptual) a la superfície plana d'una pantalla de cinema o d'ombres xineses.

Quan el flashback supera una determinada duració, perd la seva categoria de flash i es converteix en un simple recurs retòric per presentar els fets en un ordre distint al cronològic que permet —per exemple a *La nostra ciutat*, de Thornton Wilder— introduir de tant en tant els comentaris del narrador, l'ú-

nic personatge que viu en present. L'actor, aleshores, recupera imperceptiblement la seva corporeïtat.

→ *Apart, Sinopsi*

GAG

Alteració espaciotemporal de l'ordre «normal» en el comportament d'un personatge, a fi de produir un efecte còmic, generalment de durada molt breu, no necessàriament lligat al fil dramàtic, imprevisit (encara que de vegades previsible) i sense conseqüències greus i irreversibles per al personatge que el provoca o n'és víctima: posar una cosa fora del lloc que li correspondria (per exemple, el peu a sobre de la pell de plàtan; però no, en canvi, posar el gat a assecar al microones) o dir una cosa 'fora de lloc' (per exemple, 'figues i patenes' en comptes de 'penes i fatigues', però no, en canvi, contestar malament una pregunta en un examen oral) constitueixen l'essència dels gags gestuals o elocutius que, de fet, responen a la mateixa lògica. Per tant, perquè hi hagi gag cal tenir informacions prèvies sobre l'ordre espaciotemporal del personatge, i si aquests antecedents sobre la seva manera de comportar-se no són subministrats, el gag perd una gran part de la seva eficàcia, sinó tota. Per tal d'evitar-se aquesta feina, la majoria dels gags fan referència a la condició humana més general, és a dir, tenen com a protagonistes personatges perfectament recognoscibles col·locats en una situació ràpidament identificable. Una forma més sofisticada de gag (però que respon als mateixos principis) és la que, basant-se en la polisèmia dels signes, es produeix quan dos personatges interpreten de forma diferent i contradictòria un mateix fet o una mateixa paraula.

El gag té una funció didàctica encoberta en la mesura que —com els contes infantils i els carnivals— ens recorda de manera plaent l'ordre 'natural' (o sigui social) de les coses i dels comportaments, a partir de la seva momentània transgressió. En qual-

sevol cas, més enllà dels seus efectes hilarants, el gag és gratificant per a l'espectador perquè, en la certesa que ell mai no hauria posat el peu sobre la pell de plàtan, confirma la seva superioritat sobre el personatge. Això explica que l'actor sigui molt reticent a l'hora d'inventar o incorporar gags a la seva interpretació d'un personatge 'seriós': creu que això el destruirà en comptes de pensar que —ben al contrari— contribuirà a humanitzar-lo.

El gag és un procediment estrictament teatral perquè (encara que al cinema el puguem veure en diferit) sempre es desplega en l'espai i el temps reals. A les novel·les podem trobar-hi frases enginyoses o acudits, però no gags.

→ *Apart*

G È N E R E

Terme imprecís que prové de la teoria literària i que pretén classificar diferents formes artístiques segons criteris (l'estructura, la forma, el contingut, la valoració cultural) massa diversos perquè puguin donar lloc a categories clares o, en tot cas, operatives: vint-i-quatre segles després de la *Poètica* d'Aristòtil, i malgrat els esforços de la semiologia, encara no se sap ben bé si el teatre és un gènere literari ramificat en subgèneres, o una espècie. Des del punt de vista interpretatiu, la noció de gènere és extraordinàriament nociva perquè el simple enunciat de paraules com 'tragèdia', 'drama', 'comèdia', 'melodrama', 'farsa', 'sainet', 'sitcom', 'tragicomèdia', 'teatre polític', etc., provoca en els actors (i directors) l'aparició de reflexos culturals condicionats, que pertanyen a l'univers esteticofilosòfic preil·lustrat segons el qual (d'acord amb *L'actor* de Sainte-Albine, 1747) les capacitats de l'actor tràgic i les de l'actor còmic eren diferents. L'únic criteri diferenciador dels gèneres canònics que podem establir es basa en la distinta relació de superioritat que cadascun d'ells estableix entre els personatges i els espectadors.

→ *Comèdia, Drama,
Farsa, Melodrama, Tragèdia*

GEST

Moviment d'una o diverses parts del cos —braç, parpella, natja— motivat en la vida real per l'aparició d'una emoció o d'una sensació, o per una voluntat comunicativa i —al teatre— provocat només per la voluntat de comunicar alguna cosa als espectadors. A partir del segle XVIII, i gràcies sobretot a Johann Jacob Engel i les seves *Idees sobre la mimica* (1786), s'obrirà pas la certesa que existeix un «llenguatge del gest que no és imitació servil de la llengua parlada», sinó que té els seus mateixos atributs, les seves figures retòriques (per exemple, la metonímia) i la seva pròpia sintaxi. Encara que en aquest punt no existeixi una unanimitat absoluta es considera que es pot parlar d'un veritable llenguatge del gest en la mesura que:

– El seu repertori de signes conté un vocabulari general (constituït pel conjunt dels signes comuns a l'espècie humana i dels signes apresos en relació amb el context social) i uns lèxics particulars, constituïts pels gests o els esquemes d'acció propis d'una determinada activitat (professional, esportiva, etc.).

– L'organització i articulació d'aquests signes en una sintaxi ens permet integrar-los en una sèrie d'enunciats que poden donar lloc a un acte de comunicació; en aquesta sintaxi corporal, sempre hi ha el subjecte, el complement i el verb, el qual pot adoptar tant el mode transitiu (quan el subjecte tracta sobre alguna cosa) o l'intransitiu (que és la forma de ser del subjecte, allò que expressa amb les seves actituds), i tenir formes actives i passives (tocar o ser tocat) i, finalment, conjugarse en present (el temps propi del cos), en passat (informacions enregistrades a la memòria) i en futur (programació de l'acció).

Tot i que el veiem en continuïtat, el gest sempre el despleguem en diverses fases que, d'acord amb els principis biomecànics de Meyerhold reflectits als seus famosos «Études», són: preparació, execució, frenada, stop. La importància de la preparació no solament prové del fet que és condició indispensable per a la precisió i eficàcia del gest (significa col·locar la quantitat

d'energia justa en el membre que l'ha d'executar), sinó sobretot del fet que implica la prèvia decisió d'executar-lo. La teoria meyerholdiana aplica al teatre el principi de la física segons el qual l'energia no es destrueix, sinó que es transforma. D'aquesta manera, cada gest, en comptes d'autodestruir-se o evaporar-se (tal com veïem sovint als escenaris), dóna lloc a un altre gest 'conscient de ser gest', i no a una absència de gest o a un gest inconscient, que és sempre un signe parasitari. De fet, l'actor ha de mantenir-se a l'escenari en un 'estat de gest permanent', cosa que no significa que hagi d'estar entretenint-se en una activitat constant per no sentir-se inútil i ridícul. Només així els seus gests podran «ser citats», tal com volia Walter Benjamin, i adquiriran una dimensió simbòlica (és a dir sintètica), dimensió que, en opinió de Barrault, caracteritza la gestualitat de Charlot.

El llenguatge del gest no és tot el llenguatge corporal, sinó que en forma part.

→ *Llenguatge corporal, Principi del gest mantingut*

GROMELÓ

Imitació d'un idioma que l'actor no parla realment, a partir de la melodia i del ritme que li són propis. El gromeló més útil no és l'imitatiu, sinó aquell que apareix quan l'actor, un cop ha assumit plenament el text verbal del personatge en la llengua original, n'inventa una altra —inexistent— que li permet no caure en un excés de confiança amb la paraula i retrobar aquella economia gestual que ens és imprescindible quan viatgem per països d'idioma desconegut.

HISTÈRIA

Terme utilitzat per molts directors (i algunes directores) per designar el comportament d'un personatge (gairebé sempre femení o homosexual) o d'un actor (generalment actriu)

que crida i plora a l'escenari, ignorant que la histèria és una neurosi molt complexa, en la qual l'excitabilitat emocional i reflexa es caracteritza per convulsions, paràlisis, al·lucinacions i altres símptomes dels quals ells mateixos solen ser la viva encarnació durant els assaigs.

→ *Emoció del director*

HISTRIONISME

Tendència de l'actor a actuar d'una manera farsesca, accentuant com un bufó els trets caricaturescos del personatge representat.

IDENTIFICACIÓ

Terme introduït per Bertolt Brecht en la seva anàlisi de la *Poètica* aristotèlica per designar (i criticar) la situació de l'espectador que, en el curs de la representació, assumeix com a propi el comportament d'un personatge, i això li provoca alhora fòbia (o terror) i pietat. Aquest estat és condició sine quan non de la catarsi. La idea d'identificació comporta la d'alienació en el sentit hegel·lià i clínic de la paraula: l'espectador identificat es converteix en un *alien* —un alienat—, en una persona que és distinta a ell però amb la qual comparteix un sistema de creences absolutament igual. De fet, l'espectador no s'identifica mai amb el personatge entès com a «psicologia», o com a condició social, sinó només amb la seva moral, i per aquesta mateixa raó l'actor no pot fer res perquè el públic s'identifiqui amb ell si aquesta possibilitat no està prèviament inscrita al text. En canvi, pot dificultar aquest fenomen, i fins i tot impedir que es produeixi, si posa els accents allà on no són i sobreactua.

→ *Catarsi, Protagonista*

IMPROVISACIÓ

En el llenguatge col·loquial, improvisar significa comportar-se d'una manera no premeditada, ser 'espontani'. En el llenguatge teatral, la improvisació manté aquest sentit, però es converteix en un exercici basat en la creació d'un espai ficcional per desenvolupar-hi els mecanismes expressius i comunicacionals de l'actor a partir de pautes mínimes que poden ser

- de simulació dramàtica («Vas a demanar un augment de sou»),
- de simulació sensorial («Éts un cuc»),
- de simulació dramàtica i sensorial alhora («Vas a demanar augment de sou i et sents com un cuc»).

Les improvisacions, tant si són obertes (només queda definida la situació inicial), com si són tancades (amb situació inicial i final preestablertes) o corresponen al tipus força inusual d' 'improvisació amb punts de pas obligats', ocupen actualment un lloc privilegiat en la pedagogia actoral fins al punt d'assolir el rang d'assignatura bàsica en moltes escoles teatrals.

La inserció d'aquestes activitats en les primeres fases de la formació de l'actor és altament discutible perquè es basa en la curiosa certesa —per posar un símil— que es pot improvisar amb el clarinet abans de saber tocar-lo. En darrer terme, la 'mística' de la improvisació se sustenta en la creença que l'actor pot desenvolupar la seva espontaneïtat abans de conèixer sobre quines bases tècniques ha de treballar, oblidant —per escriure— que l'espontaneïtat no es altra cosa que la reproducció inconscient dels valors culturals de cada persona i de les formes expressives que hi estan associades. La major part dels exercicis d'improvisació no serveix ni tan sols per desinhibir l'actor, sinó —ben al contrari— per sotmetre'l als criteris no justificats teòricament del director-professor. Encara més: en la mesura que generalment es basen en l'esquema primari 'A demana, B nega', i que B ha de negar a tot preu allò que li demana A, la pràctica de la improvisació no solament tendeix a convertir-se en un exercici més

dramatúrgic que actoral, sinó que inculca la idea nefasta segons la qual l'escena es construeix *contra l'altre*, i no *amb* l'altre.

Ara bé, des del punt de vista de la direcció d'actors, la improvisació (entesa com a aproximació a la situació dramàtica sense marques prèvies del director) pot ser extremadament útil sempre que qui la proposi no dediqui les seves energies a mirar i judicar allò que fan els actors, sinó —ben al contrari— a detectar allò que no fan. En altres paraules, a descobrir en l'actor la presència d'inhibicions expressives (relacionades amb l'escena i el personatge), inhibicions que sempre tenen un origen moral o ideològic i gairebé mai fisiològic. De fet, i precisament perquè es mou seguint els seus impulsos, quan algú improvisa aplica conscientment o inconscient els seus propis criteris sobre allò que està «bé» o «malament». Tal com diu Peter Brook a *L'espai buit*, «si el gos de Pavlov improvisés, seguiria salivant quan toqués la campana, convençut que obrava pel seu compte, orgullós del seu atreviment». La utilitat de la improvisació és que al director i als actors els permet esbrinar quins són aquests criteris de salvació o —encara amb paraules de Brook— «posar l'actor contra les seves pròpies cordes».

→ *Espontaneïtat, Inhibició actoral, Natural/Naturalitat*

INHIBICIÓ ACTORAL

Resultat de la incapacitat de l'actor per assumir comportaments del personatge contraris a la seva ètica personal. En altres paraules, tots els bloqueigs físics actorals tenen una causa moral. Una de les feines del director d'escena és detectar els punts en què apareix subliminarment la col·lisió entre l'univers moral de l'actor i l'univers moral del personatge que ha d'interpretar i, a partir d'aquí, aconseguir que el cos de l'actor es mogui segons les ordres que li dicta el cervell empeltat —la moral— del personatge. Des d'aquest punt de vista, hem de pensar que algunes pràctiques com les tècniques d'Alexander o de Feldenkrais, o el ioga i el tai-txi (considerades sovint com la panacea de

l'expressió corporal), són simples teràpies no específicament actorals perquè no resolen el problema fonamental de la inhibició en la mesura que no relacionen les disfuncions musculars amb l'estructura moral de la persona que les pateix.

→ *Empelt, Prejudicis*

INSTRUCCIONS ALS ACTORS

La major part del treball de l'actor consisteix a rebre instruccions. Les rep en primer lloc de l'autor del text, el qual anomenen dramaturg precisament per la seva capacitat de convertir una trama en manual d'instruccions, en un conjunt d'ordres o didascàlies destinades a produir accions. A aquestes instruccions s'hi sumen les que provenen del director, que solen pertànyer a un o més dels tipus següents:

– Ordenar als actors que assumeixen la interpretació que ell ha fet del text, la integritat del qual —d'altra banda— sovint no el preocupa gaire (fins i tot si és ell qui l'ha triat) i sobretot quan a l'autor, per la seva condició de difunt, li resulta difícil defensar-se. A aquest primer conjunt d'ordres sol estar reservada una part del treball de taula.

– Ordenar als actors de quina manera han de dir cada paraula i han de fer cada gest, pujant si convé a l'escenari per executar ell mateix les seves pròpies ordres i deixar clar allò que han d'imitar els actors amb una escrupolosa i absoluta fidelitat.

– Prohibir qualsevol conat de revolta, evitar que l'actor «es passi», és a dir, amputar les seves capacitats.

— Exigir més (o menys) dosi d'alguna cosa no definida prèviament: «més intens», «més interioritzat», «menys sobreactuat».

Estranyament, mai no són els actors els qui donen instruccions al director, com per exemple, «organitza'ns aquesta escena», «fes conscients els nostres prejudicis», «dóna'ns el to» o «tu que ets un creador, crea amb nosaltres».

→ *Rèplica, Text teatral*

INTEL·LIGÈNCIA ACTORAL

Aquella que permet expressar amb el propi cos (contra natura) una moral aliena.

INTERPRETACIÓ

Atribució de sentit a un signe, a un text, a un comportament.

INTERPRETACIÓ ACTORAL

Atribució de sentit a un personatge a través d'un seguit d'accions físiques. Per tant, construcció psicossomàtica d'un esquema actancial prèviament fixat o apuntat pel text. El text dramàtic es caracteritza precisament pel fet que sense aquesta interpretació (amb la mera lectura) és impossible entendre el personatge en tota la seva riquesa i complexitat.

→ *Text teatral*

INTERPRETACIÓ ESTRANYADA O DISTANCIADA

Terme amb el qual, en la seva teorització del realisme èpic, Brecht designa el treball de l'actor capaç de mostrar el comportament del seu personatge sense caure en la il·lusió de pensar que és ell. En contra del que sol creure's, l'actor estranyat no estableix una relació 'freda' amb el seu personatge, sinó tot al contrari. Es caracteritza pel fet de construir-lo lluitant contra la temptació de considerar que les seves accions són fatalment necessàries —és a dir, «naturals»—, i és el primer a estranyar-se que hagi fet aquelles i no unes altres. A la manera de l'afec-

cionat al futbol que discuteix una jugada del partit reproduint-la sense vestir-se de futbolista i sense una pilota reglamentària (en una paraula: no intentant fer-se passar pel jugador), l'actor estranyat és capaç d'estilitzar la realitat representada sense amagar els seus punts de vista i posant l'accent més en l'estructura de l'acció (el gestus) que en la reproducció minuciosa dels seus detalls. Així doncs, paradoxalment, l'actor estranyat és un actor apassionat i dotat, alhora, d'un sentit de l'humor sense el qual fóra del tot impossible sostenir una mirada crítica no desesperançada.

→ *Accions alternatives, Natural/Naturalitat, Paradoxa, Paraules (i frases) alternatives*

LECTURA NEUTRA

Lectura del text que alguns directors demanen als actors el primer dia d'assaig, sota l'absurda convicció que es pot llegir (i, per tant, viure) des de la neutralitat.

→ *Primera lectura (col·lectiva)*

LÍNIA CONTÍNUA DEL PERSONATGE

En la teorització stanislavskiana, seguit d'accions del personatge que reuñix tots els elements de la seva interpretació i els dirigeix cap al seu objectiu final o «superobjectiu» a través d'una sèrie d'objectius intermedis cada vegada més immediats, fins a arribar al punt de fixar-ne un per a cada pas de la seva actuació. Aquest concepte es correspon en el terreny actoral amb l'estructura dramàtica de causa-efecte establerta per Aristòtil a la *Poètica*.

Des del punt de vista del director d'escena, el problema és saber fins a quin punt 'contínua' significa 'recta' o bé pot significar 'sinusoidal' o 'en ziga-zaga'. En altres paraules, l'obsessió

per l'establiment d'una línia contínua acostuma a generar personatges lineals que mai no gosen enfrontar-se a les seves contradiccions.

→ *Línia dramàtica contínua*

LÍNIA DRAMÀTICA CONTÍNUA

En la teorització aristotèlica, aquella que resulta de l'establiment d'una estretíssima relació de causa-efecte entre l'acció del personatge destinada a modificar una situació i el resultat obtingut (una nova situació) que generarà una nova acció, etc. L'aplicació rigorosa d'aquest esquema condueix l'espectador a la idea tràgica de fatalitat, que no prové tant de la 'voluntat dels déus' com d'una escriptura del text que no deixa al personatge cap altra alternativa i acaba presentant la seva acció com 'necessària', és a dir, —en darrer terme—, 'natural'.

→ *Situació dramàtica*

LLENGUATGE CORPORAL

Aquest terme es fa servir avui com a sinònim de 'llenguatge del gest' i per oposició al llenguatge parlat. Aquesta concepció és nefasta perquè vol fer creure que el llenguatge sonor (articulat o no) no és un llenguatge emès pel cos. L'audibilitat dels signes no és cap criteri diferenciador entre un llenguatge corporal i un altre llenguatge que —en el rigor de la pura simetria lèxica— seria incorporal. De fet, si volem distingir entre el llenguatge corporal i el llenguatge «no corporal», ens hem d'atènyer als criteris següents:

1. El llenguatge corporal és aquell que utilitza signes, siguin de l'ordre que siguin i sigui quin sigui el seu canal de recepció (la vista, l'oïda, l'olfacte o el tacte), *que només adquireixen significat mentre l'emissor els està emetent*, i no a partir de

les reproduccions (la fotografia, el vídeo, la pel·lícula, el disc). En altres paraules, el llenguatge del cos sempre és un llenguatge en viu i en directe i, per naturalesa, efímer.

2. El llenguatge no corporal és aquell que, tot i que per produir els seus signes ha requerit inevitablement la intervenció d'un cos, no necessita la seva presència perquè siguin interpretats i ha adquirit —per dir-ho així— una autonomia deslliçada del cos. Entren en aquest terreny la literatura, les arts plàstiques (tret del *body art*, és clar) i l'art de la composició musical (no el de l'execució). Per interpretar el signe 'direcció prohibida' no és significatiu l'esforç dels qui el van dibuixar. El llenguatge no corporal sempre és un llenguatge no efímer: encara que Velázquez estigui mort, les seves menines segueixen 'parlant'. És exactament el que li passa a l'actor que veiem a la pantalla, que no és altra cosa que una 'pintura' en moviment i, per tant, el seu llenguatge (al moment en què veiem la pel·lícula) no és corporal, tot i que ho va ser durant el rodatge. (En altres paraules, al cinema no hi ha actors, sinó només dibuixos animats d'actors; parafrasejant Magritte, podríem dir que «au cinéma, un comédien n'est pas un comédien»).

La mística del llenguatge corporal (o de l'expressió corporal), entès com a llenguatge no oral o «llenguatge del silenci», ha generat una sèrie d'afirmacions tan gratuïtes com fallacioses. La més difosa és que el 'cos no menteix' i en canvi la paraula sí, afirmació clarament ofensiva per als actors (que són, justament, professionals de la mentida amb la totalitat del cos) i per a milions de dones que al llarg dels segles han simulat el seus orgasmes.

Igual o encara més perillosa, des del punt de vista de l'art actoral, és l'afirmació que (segons Allan Pease, un fabricant de best-sellers) és possible determinar el perfil caracteriològic d'una persona a partir del seu llenguatge corporal i arribar a conclusions com per exemple que «els que acostumen a fregar-se el clatell tendeixen a ser negatius o crítics, mentre que els que tendeixen a fregar-se el front per expressar no verbalment un error tendeixen a ser més oberts i fàcils de tractar».

MARCAR

Operació per la qual el director d'escena determina cadascun dels moviments, gests o tons de veu dels actors. Alguns directors consideren que marcar a l'escenari allò que han imaginat prèviament és la seva feina principal o exclusiva amb els actors, i que no és necessari ni tan sols explicitar al davant d'ells les raons o els criteris de les decisions que han pres, en la convicció que han entès perfectament el text simplement llegint-lo i que el treball dels actors no pot aportar res des d'aquest punt de vista. Altres, en canvi, s'abstenen de marcar (o només ho fan al darrer moment) perquè consideren l'assaig com allò que la paraula indica, i saben que l'única raó per muntar un text dramàtic prové de la nostra incapacitat per entendre'l en profunditat sense el concurs dels intèrprets, la imaginació dels quals no és necessàriament inferior; sovint, fins i tot, és superior a la imaginació directora perquè ells, els actors, l'exerciten en les condicions estimulants del cos a cos.

→ *Instruccions als actors*

MELODRAMA

Gènere que segons Pavis (*Diccionari del teatre*, 1996) significa «la culminació, la forma paròdica —sense saber-ho— d'una tragèdia clàssica». La pràctica d'aquest gènere pot ser extremadament útil en la formació de l'actor, en la mesura en què l'ús i l'abús dels cops de teatre (reconeixements i canvis de fortuna inesperats) l'obliguen a exercitar-se en el domini dels salts emocionals sobtats i a no caure al parany de les transicions.

→ *Gènere, Transició*

MEMÒRIA

Capacitat actoral que no sol exercitar-se a les escoles de teatre perquè es considera que memoritzar equival a automatitzar. Si no queda circumscrita a la capacitat de recordar el text, el desenvolupament de la memòria és una de les tasques fonamentals de l'actor, especialment si l'entendem —amb Jovet, per exemple— com a memòria muscular. Un bon actor memoritza el text quan alhora memoritza l'itinerari emocional que converteix la seva respiració en oralitat articulada i està en condicions, per tant, de comprovar l'adequació d'aquesta respiració amb la paraula que en resulta.

MEMÒRIA SENSORIAL I MEMÒRIA EMOTIVA

Conceptes elaborats per Stanislavski sota la doble influència de la psicoanàlisi i de la psicologia experimental i associacionista anglesa, inicialment manllevats a Ribot, per designar el dipòsit de sensacions i emocions, respectivament, acumulades per l'actor al llarg de la seva vida personal. Encara que segons Stanislavski les dues memòries són distintes, actuen estretament unides en la mesura que la primera sol ser l'estímul de la segona.

Stanislavski, extremadament preocupat pels mecanismes emocionals de la persona humana i per la seva traducció escènica, aconsella a l'actor que busqui en aquest dipòsit vivencial situacions afectives idèntiques o anàlogues a les del seu personatge, fins i tot en casos extrems (com, per exemple, si cal interpretar Otel·lo), sobre la base que tothom ha matat alguna vegada, ni que sigui una mosca. Ara bé, el recurs a la reminiscència, sens dubte justificat quan Stanislavski lluitava contra els tics interpretatius dels actors russos del XIX, presenta nombrosos problemes. En primer lloc, no és gens evident que matar una

mosca i matar Desdèmona siguin experiències anàlogues, ni des del punt de vista ètic ni des del punt de vista sensorial. En segon lloc, i sobretot, significa reduir les possibilitats sensorials del personatge a les que ofereix la biografia de l'actor, no necessàriament rica, diversa o digna d'atenció. En qualsevol cas, s'oblida que la memòria no és amoral, sinó que té un caràcter profundament moral, que la construïm sobre la base de les nostres idees i creences, les quals seleccionen els materials que hi van a parar i fins i tot el seu grau «d'accessibilitat».

Això significa que recórrer a la memòria sensorial de l'actor equival a acostar l'univers moral del personatge a l'univers moral del seu intèrpret i no a la inversa, tal com seria desitjable, almenys segons Diderot, que a la *Segona conversa sobre «El fill natural»* es pregunta què passaria si La Clairon hagués concebut els seus personatges segons els seus propis sentiments (o les seves vivències): «no serien, per ventura, tan febles i petits com ella mateixa? No serien sempre idèntics?». La Clairon, conclou Diderot, busca un altre model, un fantasma («el més gran que pot extreure de la Història o de la seva imaginació», no del seu passat personal), i «quan s'ha elevat a l'alçada del seu fantasma» la seva feina s'ha acabat. Després, mantenir-lo i mantenir-s'hi és una simple qüestió d'exercici i de memòria; ara, després d'aquesta lluita, «es posseeix, es repeteix sense emoció».

Stanislavski, en tot cas, utilitzava delicats (i provisionals) conceptes científics de l'època que, posats en mans de directors sense coneixements rigorosos en el terreny de la Psicologia (més enllà de la 'psicologia banal') donen peu a pràctiques tan curioses com demanar a l'actor que porti a l'assaig objectes personals en la ingènua creença que la seva presència suscitarà en ell emocions més autèntiques. El resultat és que, o bé l'actor simula davant el director que es relaciona intensament amb l'accessori, o bé dedica les seves energies a intentar establir aquesta relació en una situació (l'assaig) que no afavoreix en res aquesta mena de contactes íntims.

→ *Emocions succedànies de l'actor*

MÈTODE STANISLAVSKI

Mètode per a la formació d'actors inexistent, segons el testimoni de l'autor a qui s'atribueix. Stanislavski parla —només— d'un «anomenat sistema», el propòsit del qual «és destruir les distorsions, sembla que inevitables,» provocades «pel fet que l'actor ha de treballar en públic» (segons podem llegir a *La construcció del personatge*) i restablir les «lleis naturals» del comportament humà evitant la «sèrie de contorsions pretensioses que solem fer així que pugem a l'escenari».

De fet, l'obra de Stanislavski està destinada fonamentalment a la formació dels directors d'actors, tal com ho demostren les primers planes de *La formació de l'actor*, que no parla gens del que han de fer els actors, sinó del que ha de fer un director quan arriba a l'assaig al primer dia. No és perquè sí que Anne Bancroft va declarar que, malgrat tots els seus esforços, mai no va ser capaç de llegir més de deu pàgines de Stanislavski i que només va entendre què volia dir el director rus quan li ho va explicar Lee Strasberg, el 'receptor ideal' de Stanislavski.

→ *Concentració, Concret, Línia contínua del personatge, Memòria sensorial i memòria emotiva, Organicitat, Subtext, Suprobjectiu*

MIRADA DEL DIRECTOR

Aquella que durant els assaig permet a l'escenificador treure un profit del seu sentit crític, en comptes d'ofuscar-se amb les imatges (prèviament implantades a la seva retina) del resultat que vol aconseguir. Saber mirar els actors (la feina principal del director) significa ser capaç de posar en segon pla aquestes imatges ideals per descobrir en el funcionament real dels cosos la possibilitat d'enriquir-les o, si cal, substituir-les.

MONÒLEG

Parlament d'un personatge al públic. S'acostuma a creure, de manera errònia, que un monòleg és una rèplica llarga, sense que ningú hagi establert mai a partir de quina quantitat de paraules una rèplica comença a ser llarga. Subsidiàriament, obra teatral amb un únic personatge que generalment té un valor més narratiu que dramàtic en la mesura que el text no dóna lloc a una situació elocutiva clara. Algunes peces sovint considerades 'monòlegs' —com *La nit just abans dels boscos*, de Koltès—, no ho són precisament perquè porten implícita aquesta situació, de la mateixa manera que la porta explícita *La més forta*, de Strindberg.

→ *Situació elocutiva*

MONÒLEG INTERIOR

Parlament que un personatge s'adreça a si mateix en silenci i que, per estranyes raons, pronuncia en veu alta. En general (tal com ho demostra l'exemple de Hamlet i de Segismundo) correspon a la verbalització de les raons i contra-raons que empenyen el personatge a prendre una decisió i per això mateix se situa en el terreny del prejoc.

→ *Soliloqui*

MORAL

Sistema d'idees i creences que fonamenta el comportament de les persones i, per tant, dels personatges. Aquest sistema genera una xarxa de prejudicis extremadament útil per a la vida quotidiana, però altament perjudicial en el terreny de l'art perquè bloqueja la imaginació si no es fa l'esforç de fer-lo pujar a la superfície. El problema bàsic (per no dir únic) de l'actor rau

en el fet que, en l'acte interpretatiu, queden necessàriament confrontades dues morals, la de l'actor com a persona i la del personatge.

La tendència general és fer prevaler la primera, acostant de manera més o menys conscient (gairebé sempre inconscientment) els comportaments del personatge a aquells que corresponen a la moral de l'interpret. El fenomen s'accentua encara més en els treballs de caràcter stanislavskià, quan —per exemple— es demana a l'actor que recorri a la seva memòria sensorial o afectiva.

→ *Memòria sensorial i memòria emotiva*

NATURAL/NATURALITAT

Termes llençats a la cara dels actors per una gran part dels directors i pedagogs contemporanis sense que cap d'ells no hagi estat capaç de dir en què consisteixen o, en qualsevol cas, si el seu punt de referència és la Natura o la Naturalesa. Per exemple, Robinsón Crusoe es comportava amb naturalitat enmig de la natura hostil que l'envoltava? És el mateix la naturalitat que l'espontaneïtat? Generalment, les respostes a aquesta mena de preguntes són extremadament decebedores: en darrer terme, només és natural allò que el director d'actors que pronuncia la paraula faria en una situació similar.

De fet, qualsevol cosa vista, sentida, tocada, tastada o olorada unes quantes vegades acaba semblant natural. Des del punt de vista actoral, la tendència és considerar 'natural' a partir del segon o tercer assaig tot allò que fa o diu el personatge; consegüentment, l'actor intenta justificar 'psicològicament' aquestes accions (fins i tot si interpreta un paper de *La cantant calba*), en comptes de buscar allò que tenen de *no natural*, d'insòlit i d'inaudit, tal com aconsella Bertolt Brecht. Si llegeix Brecht sense prejudicis, l'actor comprovarà que la 'interpretació distanciada' no és altra cosa que el resultat dels seus esforços per trobar

la dimensió antinatural del comportament del seu personatge.

Sigui com sigui, i suposant que existís, la 'naturalitat' seria el punt d'arribada (i no de sortida) d'un treball sense afectacions involuntàries.

→ *Interpretació estranyada o distanciada*

NATURALISME / NATURALISTA

Forma artística destinada a demostrar que el comportament humà respon a la necessitat d'adaptar-se al seu medi material i social i que, per tant, exigeix la mostració exacta d'aquest medi. Afegeix al realisme un punt de vista filosòfic i científic d'arrel darwiniana. De fet, una interpretació actoral no pot ser mai 'naturalista': és, en tot cas, realista. Naturalista ho és el text o l'espectacle en el seu conjunt, si adopta la filosofia abans esmentada.

OBJECTIU

Resultat que pretén aconseguir el personatge quan executa la seva voluntat. En la teoria stanislavskiana, la suma de diversos objectius successius dóna lloc al superobjectiu o —viceversa— el superobjectiu es desglossa en diversos objectius intermedis com, per exemple, demanar la mà de la noia per tal de casar-se amb ella. Un cop ha assumit el superobjectiu del seu personatge, l'actor ha d'oblidar-se'n per centrar-se de manera exclusiva en els objectius parcials, els quals —en la seva contínuïtat— constitueixen la línia d'acció.

→ *Línia dramàtica contínua, Superobjectiu*

OBRA OBERTA / OBRA TANCADA

Tot i que el concepte d'obra oberta s'aplica a les obres de final incert, caldria aplicar-lo, en rigor, a les obres que no ens permeten saber —ni tan sols al final— quin és el personatge protagonista, és a dir, aquell amb qui ens hem d'identificar moralment. Amb algunes de les seves obres —*Hamlet*, sobretot—, Shakespeare va instaurar la possibilitat d'una indeterminació emocional per part de l'espectador que, al segle xx, troba en Brecht (*Mare Coratge i els seus fills*, *Santa Joana dels escorxadors*) la seva màxima expressió. En darrer terme, una obra oberta és aquella que ens col·loca al centre d'un problema moral irresoluble segons les normes vigents i ens obliga a prendre partit més enllà d'aquestes normes. Una obra oberta, per tant, nega (o no afavoreix) el procés catàrtic.

Conseqüentment, una obra tancada és aquella que deixa clar amb quin personatge s'ha d'identificar l'espectador sigui quin sigui el desenllaç, personatge a qui (per això mateix) considerem protagonista. El treball d'escenificació pot intentar convertir una obra tancada dramàticament en una obra escènica oberta, tot i que aquesta operació generalment no és fàcil si l'autor ha fet bé la seva feina.

OPACITAT

Estat físic que han d'aconseguir els actors. Només els cosos opacs reflecteixen la llum.

→ *Presència escènica*

ORGANICITAT

Capacitat actoral per distribuir a través de tot l'organisme, en les dosis justes, la quantitat d'energia que el cos necessita

per a l'execució d'una acció. L'organicitat no té res a veure amb la intensitat amb què l'actor viu les emocions del seu personatge. Apareix quan l'actor, un cop ha detectat l'emoció exacta que mou el personatge, gestiona adequadament els seus recursos energètics per tal de produir els signes que corresponen a aquesta emoció.

→ *Concentració, Energia*

PARADOXA

Afirmació no coincident amb la *doxa* —el dogma— o que sembla contradir la lògica elemental: per fer que la gira d'un llençol es vegi del dret, cal posar-lo a l'inrevés; al rugbi, l'única manera de fer anar la pilota cap endavant és tirant-la cap enre-re. L'ús de la paradoxa és consubstancial a un teatre que pretengui canviar els judicis previs dels artistes i dels espectadors sobre ells mateixos i sobre el funcionament dels mecanismes socials.

PARAULA

Resultat final d'una respiració provocada per la presència d'una emoció, més o menys articulada en funció de la intensitat d'aquesta emoció. Fer que l'actor articuli bé (o que se'l senti des de la darrera fila) no és la feina del director perquè —tal com va dir Diderot— allò que l'actor ha d'oferir a l'espectador no són discursos, sinó «críts, paraules inarticulades, veus trencades, alguns monosíl·labs que surten a batzegades, una mena de murmurí a la gola, entre les dents». Una sèrie —afegeix Diderot— de «sorolls febles i confusos, de sons expiratoris, d'accents ofegats que l'actor concix millor que el poeta» perquè és ell qui «dóna al discurs tot allò que té d'energia» i «porta a les orelles de l'espectador tota la força i tota la veritat de l'accent» (*Segona conversa sobre «El fill natural»*, 1757). Des d'aquest

punt de vista, l'actor no ha de partir de la paraula, sinó que hi ha d'arribar. El personatge només parla quan la respiració que li imposa la seva emoció li ho permet (o sigui, sense cap preocupació clocutiva) i si li cal matisar verbalment allò que el seu cos ja ha expressat abans: només pronuncia la paraula «sí» quan la totalitat del seu cos ja ho ha dit.

En aquest sentit, l'ús durant els assaigs de llengües inventades pot ser molt útil en el procés de construcció del personatge. L'actor que interpreta un personatge obligat a parlar enfront de persones que ignoren la seva llengua (o que són sordes) troba immediatament les claus de l'economia gestual i acaba aplicant, sense saber-ho, els principis de la Biomecànica.

→ *Gromeló*

PARAULES (I FRASES) ALTERNATIVES

Semblantment a les accions alternatives, aquelles que el personatge no diu a canvi de dir les que diu. No cal dir que el nombre d'aquestes alternatives és molt elevat i que l'actor no podria examinar-les mai ni que en un rapte de follia s'ho proposés. Tot i així, és molt útil tenir sempre consciència almenys d'un parell de frases diferents que el personatge hauria pogut dir en aquella mateixa situació i —és clar— des del seu esquema idcològic. Encara que l'exemple pugui semblar trivial, un actor diu «hola» d'una manera diferent quan és conscient que el seu personatge hauria pogut dir «bon dia» i, en canvi, s'ha decantat per la primera opció. Entre altres coses, la consciència constant de l'opcionalitat de cada acte elocutiu ajuda a no caure en el parany de la 'naturalitat'. L'exercici que consisteix a demanar a l'actor, durant l'assaig, que abans de pronunciar les paraules del text ofereixi en veu alta a les persones presents una o dues frases alternatives serveix per 'entrenar' aquesta consciència, del tot imprescindible (en qualsevol cas) en el tipus d'interpretació que, des de Brecht, anomenem *distanciada* o *estranyada*.

→ *Interpretació estranyada o distanciada*

PARÒDIA

Distorsió crítica —irònica— d'una forma artística ja existent: cant 'desafinat' d'un cant anterior, al costat (*para*) d'un cant (*odos*). La paròdia adopta com a punt de referència una obra, un estil o un gènere anteriors, i no directament la realitat. Així doncs, no és sinònim de caricatura, ni implica necessàriament la idea de comicitat. De vegades, fins i tot, es fa paròdia sense saber-ho, tal com els passa als adolescents que demanen al seu pare el pa de cada dia i el perdó dels deutes.

→ *Caricatura*

PASSAT DEL PERSONATGE

Per complementar els elements biogràfics del personatge que trobem al text, alguns directors forcen els actors a inventar-li un passat suplementari. La idea filosòfica que presideix aquest procediment pertany a una concepció de l'art estrictament naturalista i postula que només des del seu pretèrit es pot construir el present del personatge. Aquesta posició troba en Stanislavski la seva màxima expressió, quan afirma, per exemple, que «la naixença del personatge és un procés natural semblant a la naixença d'un ésser humà», incitant l'actor a concebre'l des del seu origen biològic. L'inconvenient principal d'aquest mètode és que el passat del personatge acaba dependent de la imaginació literària de l'actor, una capacitat que no li és consubstancial.

Altres punts de vista, en canvi, es basen en el postulat contrari, en la certesa que si el dramàturg hagués considerat rellevants aquests elements biogràfics els hauria introduït en algun lloc del text, i que la singularitat del teatre rau precisament en el fet que només després d'haver construït el present del personatge a partir —exclusivament— dels elements que ens proporciona el text, seria possible reconstruir el seu passat. En al-

tres paraules, i per estrany que sembli, els personatges teatrals són teatrals perquè no tenen passat. O dit amb més precisió, tenen un passat que només podem endevinar quan sabem representar el seu present, i no a la inversa.

→ *Memòria sensorial i memòria emotiva*

PASSIÓ

Contradient la seva significació original, vinculada a la passivitat o al patiment (per exemple, «la Passió de Jesucrist»), avui aquesta paraula designa qualsevol estat dels sentiments que ens porta violentament cap a una altra persona (passió amorosa) o cap a un objecte o hàbit que acapara la nostra voluntat. Per exemple la passió pel joc.

PERSONATGE

Estructura antropomòrfica d'un conjunt de comportaments gestuals i verbals, portadors d'una moral determinada, que exigeix ser assumida corporalment per desplegar tots els seus sentits. Històricament, la discussió entorn del personatge ha estat vinculada a la qüestió de la identificació de l'espectador. La planteja Corneille al *Proemi a «Don Sancho de Aragón»* (1650) quan introdueix explícitament en la història de la dramaturgia la idea de condició, que pretén instaurar una nova proximitat entre el personatge i l'espectador. En el seu afany per crear «un poema d'una nova espècie», Corneille vol escriure una obra on l'home no sigui «ni del tot dolent ni del tot bo». Si aquest poema —afegeix— «ha d'excitar la pietat i el terror, [...] ¿no podem creure que encara podrien ser excitats amb més intensitat si veïem caure aquestes desgràcies sobre persones de la nostra mateixa condició, totalment iguals a nosaltres, i no en la imatge d'aquells que fan trontollar els trons dels grans monarques, amb els quals no tenim res en comú, tret del fet que també som

susceptibles de les passions que els han llençat al precipici?».

Des de Corneille, el drama serà la tragèdia dels nostres iguals (dels nostres «similars», caldria dir), dels nostres contemporanis, dels nostres veïns, de les nostres dones, dels nostres marits i dels seus fills, i no la de reis o reines amb qui no tenim res en comú i a qui, per tant, no podem entendre ni compadir. Creadors de registres, edats, ideologies i estètiques dispars semblen estar d'acord en això: hi haurà més identificació —més catarsi, per tant— com més proximitat hi hagi entre la condició dels personatges de la ficció i la condició real dels espectadors. Aquesta idea del segle xvii —el personatge es defineix per la seva condició més que no pas pel seu caràcter o per la seva psicologia— presidirà la gran revolució dramàtica del xviii, no sense provocar fortes controvèrsies. Lessing, per exemple, en la seva *Dramatúrgia d'Hamburg* (1767) s'hi oposarà enfrontat a Diderot, en afirmar que el dramaturg no s'ha de preocupar per la condició perquè aquesta ja està implícita en el caràcter, que és sempre un «caràcter en general», alguna cosa més que un caràcter particular: és un universal implícit, el perfil d'un paradigma.

A partir d'aquí, l'oposició condició-caràcter, l'accentuació d'un d'aquests termes en detriment de l'altre, determinarà la concepció del personatge i, amb ella, la de l'estètica teatral. Els expressionistes apostaran d'una manera radical per la condició, substituint els noms propis, reveladors de la individualitat, per noms senzillament comuns («home», «dona», «obrer») perquè són els més característics de les condicions més generals. Bertolt Brecht s'unirà a aquesta línia i, en nom d'ella, elaborarà la teoria del gestus social, un conjunt d'«actituds físiques, entonacions, jocs de fesomia» que reflecteix la condició del personatge, les seves relacions amb els altres i amb el món que l'envolta, inclòs ell mateix: revela el caràcter social de tota acció, fins i tot de les més íntimes, des de pegar a pregar.

No cal dir que entendre com ha estat construït dramàticament el personatge és un requisit (o potser una condició?) indispensable per interpretar-lo.

→ *Identificació, Psicologia del personatge, Treball de taula*

PERSONATGE MÚLTIPLE

Personatge format per dues o més individualitats que actuen amb els mateixos propòsits i d'acord amb un mateix codi moral. El paradigma va establir-lo Shakespeare amb Romeu i Julieta. El problema dels actors que interpreten algun d'aquests personatges és aconseguir instaurar una diferència conflictiva dins allò que, alhora, ha d'aparèixer com una unitat.

PLAER TEATRAL

Encara que sovint no ho sembli, la naturalesa del plaer teatral és el tema central de la teoria dramàtica: per què anem al teatre? La resposta no és gens evident. Com és que els actors que més ens fan patir són els que més ens agraden, segons Agustí d'Hipona? Com és que segons Hume, al *Tractat sobre la naturalesa humana* (1739), per produir el plaer de l'espectador al dramaturg no li queda «altre remei que utilitzar la tristesa, l'angoixa i el temor per tal de donar varietat a les escenes, a les intrigues i als sentiments»? Com és que fins i tot aquell home de qui ens parla Gógol a *La sortida del teatre* (1840) «aclaparat pel dolor i per la intolerable pesantor de la vida, disposat al suïcidi», es reconcilia «amb la vida i demana al cel noves penes i patiments», només per continuar vivint i per poder tornar a «deixar anar llàgrimes refrescants», per tornar a «gcmegar» i a «estremir-se» —afegeix Gógol, amb les mateixes paraules que fem servir per descriure l'èxtasi sexual— a fi de retrobar «la joia completa de la calma»? Com és que «aquestes aventures poètiques ens impressionen molt més en la mesura que menys curats estem de les passions que ens mostren?». La resposta a aquestes qüestions ens la dona indirectament Aristòtil, quan introdueix, a la *Poètica*, el concepte de *catarsi* i considera que el plaer del teatre és exactament el mateix que ens proporciona una purga, el de l'evacuació, per desagradable que ens pugui semblar al moment mateix de prendre-la.

→ *Final feliç*

PREJOC

Concepte introduït per Meyerhold per designar el moment anterior a l'execució de l'acció física. És, per exemple, el moment en què l'actor rus Alexander Paulovitch Lenski (1847-1908), en el paper de Benedicte (*Molt soroll per no res*, 1908), «es queda molta estona immòbil i dret, mira els espectadors amb el rostre petrificat d'astorament. De cop, el seus llavis tremolen una mica. Mireu ara atentament els seus ulls: encara freds però concentrats, a la seva cara; però per sota del bigoti, es comença a dibuixar un somriure triomfant de felicitat: l'actor no ha dit ni una paraula però podem veure que una onada d'alegria se l'emportarà, una onada que res no podrà aturar. Els músculs [de la boca] comencen a riure, després les galtes i, ara, el somriure s'escampa pel conjunt de la seva cara trèmula; de cop, aquest sentiment inconscient d'alegria penetra fins al moll del pensament i dels ulls de l'actor, els quals, fins ara petrificats per l'astorament, brillen amb la lluentor de l'alegria». Lenski no ha fet res, «encara no ha pronunciat ni una paraula», però la sala aplaudeix entusiàsticament.

El pre joc, que «prepara l'espectador per sentir la situació escènica», correspon al moment en què el personatge pren la decisió de passar a una acció i, alhora, al moment en què l'actor posa el seu cos en situació d'executar-la. Alguns actors, amb la complicitat del director, tendeixen a ometre el pre joc, tot i que és l'únic punt veritablement rellevant d'una interpretació.

→ *Decidir*

PREJUDICIS

Judicis morals no actualitzats constantment, que constitueixen la base del comportament humà. Sense prejudicis, la vida resultaria insuportable, atès que a cada moment ho hauríem de sotmetre tot a judici, decidir a cada instant si el blanc és su-

perior al negre, si els déus existeixen o no. Així doncs, en la mesura que les accions del personatge estan determinades pels seus judicis previs sobre el món, descobrir la distància que els separa dels seus propis judicis és la primera tasca de l'actor, si no vol que la seva creació acabi sent una clonació moral d'ell mateix.

→ *Empelt, Inhibició actoral*

PRESÈNCIA ESCÈNICA

Capacitat que tenen alguns actors per cridar constantment l'atenció de l'espectador —de tenir-lo fascinat—, fins i tot quan en aparença no fan res. Sol ser considerada una gràcia gairebé divina, concedida a alguns i a altres no. Els actors que la posseeixen són els primers interessats a difondre aquesta fal·làcia, precisament per evitar que els seus competidors apliquin l'elemental principi tècnic en què es basa aquesta presència, enunciat per Zeami en la seva teoria de les Set Dècimes i estretament connectat amb el prejudic meyerholdià, és a dir, amb la capacitat de mantenir-se constantment 'a punt per a l'acció'.

→ *Decidir, Prejoc*

PRIMERA LECTURA (COL·LECTIVA)

Moment en el qual cada actor confronta per primera vegada l'oralitat del seu personatge amb la que proposen, per als seus, els altres intèrprets. Tot i que avui la majoria de directors ha acabat reconeixent que una lectura no pot ser mai neutra, encara és freqüent demanar als actors que la primera la facin 'tan neutra com sigui possible' o 'poc acolorida', com si tinguessin por que els tons d'aquesta lectura inicial s'haguessin de quedar enquistats per sempre a la seva llengua, la qual cosa

és una prova de desconfiança manifesta envers els intèrprets.

Altres directors, en canvi, sostenen que l'interès de la primera lectura —com menys neutra millor— rau en la seva capacitat per proporcionar informacions extraordinàriament valuoses sobre com veu cada actor el seu personatge després d'haver-lo llegit a casa seva en veu baixa, és a dir, informacions sobre les fronteres ideològiques en què se situa cada actor abans de posar en acció el seu personatge.

→ *Segona lectura*

PRINCIPIS ACTORALS

Postulats de caràcter general que permeten a l'actor resoldre problemes concrets molt diversos —suscitats per texts i directors igualment diversos—, de la mateixa manera que l'aplicació d'un nombre molt reduït de principis escaquístics (ocupació i control del centre, desenvolupament harmònic de les peces, protecció ràpida del monarca, etc.) és condició sine qua non per jugar una partida amb mínimes garanties d'èxit.

Els principis no han de ser confosos amb les fórmules o trucs actorals. Tant les unes com els altres procedeixen dels principis, però només poden ser posats en pràctica legítimament si es coneix la lògica en què se sustenten.

PRINCIPI DE L'ACCIÓ FÍSICA INTERROMPUDA

Principi segons el qual l'actor ha de procurar que cada canvi emocional del seu personatge es produeixi mentre executa una acció física que respon a la seva emoció anterior. Els 'falsos mutis' són una de les aplicacions d'aquest principi: quan el personatge és a punt de sortir, el corprèn una nova emoció tan vigorosa que el seu cos canvia sobtadament de trajectòria i velocitat.

PRINCIPI DE LA INCOMODITAT PERMANENT

Principi formulat per Katsuko Azuma segons el qual «si una posició no fa mal, no és justa actoralment», tot i que «el fet que faci mal no vol dir que sigui justa». D'acord amb aquest enunciat, sembla del tot no pertinent creure que els actors s'han de sentir còmodes durant l'assaig (o la representació) o pensar que com més còmodes se sentin més 'natural' serà la seva interpretació.

PRINCIPI DE LA INGRAVIDESA

La ingravidesa —estat dels cossos no sotmesos a la llei de la gravetat— és considerada per Kleist com l'ideal dels ballarins i, per extensió, de totes les persones que actuen en escena. Ara bé, paradoxalment, només es pot assolir si s'és conscient de la pròpia gravidesa. Fins i tot en els casos en què el cos del seu personatge tendeix a baixar per obra i gràcia del seu estat emocional, ell —l'actor— l'ha d'abaixar 'a l'alça', en una operació similar a la que fem quan a l'autopista agafem un tomb a l'esquerra i alhora ens estem recol·locant al carril de la dreta. Això significa que l'actor, per ser ingràvid, ha de fer més pesants del que són realment els objectes que manipula, ha de sostenir el llapis com si tingués a la mà una barra de plom, ha de caminar sempre com si tingués un vendaval en contra. El resultat de l'aplicació d'aquest principi és que les mans generalment estan per si soles per damunt de la cintura i, a partir d'aquest moment, l'actor ja només cal que se'n preocupi per aplicar el principi del gest mantingut.

PRINCIPI DE LA PARAULA TERMINAL

Principi segons el qual la paraula —fins i tot en l'anomenat 'teatre de text'— juga al teatre un paper secundari: només apareix quan el cos, en la seva total organicitat (incloent-hi la veu inarticulada), ja ha sintetitzat allò que pretén comunicar. Si l'actor parteix de la base que la cadena comportamental respon a l'esquema:

estímul —————> emoció —————> gest/so —————> paraula

el seu gest no serà il·lustratiu (o redundant) i la paraula sorgirà com una respiració, prou articulada per introduir matisos subtils al missatge.

PRINCIPI DE L'EGOISME ACTORAL

Principi segons el qual l'actor —en nom justament de la seva inalienable condició d'interpret— ha de treballar per defensar-se i lluir-se ell mateix, cosa que només pot aconseguir defensant a ultrança el seu personatge, és a dir, considerant-lo moralment superior als altres. La defensa del propi personatge no és incompatible amb la defensa de l'escena conjuminada amb els altres actors.

PRINCIPI DE L'ELOCUCIÓ EN FRENADA PROGRESSIVA

Principi segons el qual —pel simple fet que la frase sol carregar-se de sentit a mesura que avança— l'actor redueix progressivament el tempo de la seva elocució i fa que les darreres paraules bateguin més a poc a poc que les primeres: passa a una marxa cada vegada més curta, és a dir, més lenta, però alhora

més revolucionada, més intensa. Aleshores, conscientment o inconscient, es preocupa més per les consonants que per les vocals.

PRINCIPI DEL GEST MANTINGUT

Principi segons el qual l'actor mai no elimina, liquida o destrueix un gest sense saber abans en quin altre gest el transformarà. D'aquesta manera, evita caure en el tràngol de col·locar el seu cos en aquell fatídic grau zero d'energia que el deixa en un lamentable estat de transparència.

PRINCIPI DEL VOLER I DOLER

Principi segons el qual l'actor sempre ha de situar el seu personatge en el conflicte d'una emoció i d'una contraemoció. Un personatge que *vol i no dol* es converteix inevitablement en un kamikaze o en un violador; un personatge que *dol i no vol*, només proporciona a l'espectador el penós espectacle d'algú que es llepa les ferides, tan freqüent en els anomenats monòlegs. D'aquest principi se'n deriva, corol·lariament, un altre: l'actor ha d'aprofitar totes les oportunitats que el text li ofereix perquè el seu personatge prengui decisions segons el seu voler i en contra del seu doler (o viceversa) sense ocultar mai que les pren pagant un preu i que aquest preu esquartera el seu cos.

→ *Conflicte*

PRINCIPI D'OPOSICIÓ

Principi procedent de la tradició teatral japonesa segons el qual és aconsellable situar el personatge, gestualment, al lloc oposat d'aquell a on es vol anar a parar.

Aquest principi també és aplicable en el terreny de les

emocions: només podem expressar alegria si abans estem tristos. Això significa que, a l'hora d'establir la segmentació emocional de l'escena, l'actor ha de partir de l'emoció final del personatge i, des d'aquest punt, determinar les emocions i contraemocions anteriors, buscant entre elles tot el contrast que li permeti el text.

→ *Segmentació emocional del text*

PRODUCTOR TEATRAL

Persona individual o jurídica que suscita o assumeix un projecte escènic (amb la intenció d'obtenir beneficis econòmics i/o culturals) i n'assegura la bona realització posant a la seva disposició els mitjans humans i materials més adients. Si aquesta figura existís, podria ser la titular de l'autoria de l'espectacle i garantir el respecte dels drets intel·lectuals i creatius que correspondrien a cadascun dels creadors segons criteris lliurement pactats en cada cas.

→ *Drets (i deures) del director d'escena*

PROTAGONISTA

Personatge que agonitza (és a dir, lluita) a primer terme. Tot i que col·loquialment la idea de protagonista s'associa a la de 'personatge que parla o surt més' (o a la de l'actor que, precisament per això, té un catxet més elevat), en realitat el veritable protagonisme sempre recau en el personatge amb el qual l'espectador s'identifica, o sigui aquell que es comporta de la mateixa manera que ho faria ell (segons els mateixos valors morals) si es trobés en una situació idèntica o similar i que, per tant, és el bo. Encara que tota obra tancada es basa en la certesa de l'autor sobre quin dels personatges assumirà aquest pa-

per central (per exemple, Creont o Antígona; Orgon o Tartuf), la decisió final (potser Eldemire?) està en mans de cadascun dels espectadors, de tal manera que en una mateixa representació hi podria haver tants protagonistes com personatges. El protagonisme és una condició *ex post*, que confirma o infirma les hipòtesis *ex ante* de l'autor i dels escenificadors del text.

De vegades, el protagonisme recau en un 'personatge múltiple', com per exemple Bonny i Clyde o Thelma i Louise, però fins i tot en aquests casos cal determinar en quin dels dos membres de la parella posem l'accent protagonístic per tal que l'espectador també ho faci.

→ *Obra oberta/Obra tancada*

PSICOLOGIA DEL PERSONATGE

Conjunt de les característiques internes que solem atribuir al personatge, sovint sobre la base de coneixements psicològics molt fràgils, que generalment condueixen a una aplicació superficial o errònia de conceptes com 'histèria', 'tímidesa' o 'introversió'. Per desgràcia, és habitual dedicar una gran part del treball de taula a la recerca d'aquests atributs, escorcollant minuciosament el text per trobar-ne els indicis. L'esforç és en va, perquè als texts dramàtics no hi ha psicologies, sinó accions, de les quals en darrer terme, un cop posades a prova a l'escenari, un científic potser podria extreure una determinada configuració psicològica.

Però en el supòsit improbable que la psicologia del personatge pogués ser descoberta a priori, l'actor no sols no hauria avançat gaire en la seva feina (els trets psicològics no són actuables), sinó que probablement retrocediria perquè les caracteritzacions psicològiques tendeixen a subratllar el *ser* i no el *fer* del personatge, a posar més l'accent en etèries essències que en els comportaments concrets. En realitat, no hi ha persones 'tímides' (ningú no ho és a casa seva, en la intimitat), sinó només persones que en determinades situacions, i només

en aquestes, es comporten sense agressivitat amb els altres.

Aquesta absència de psicologia encara és més notòria en la tragèdia clàssica i neoclàssica. Segons Benjamin Constant (*Reflexions sobre la tragèdia*, 1829), és un gènere on ni tan sols hi ha caràcters, «individualitat dels personatges». Només «hi regna la passió»: a la *Fedra* de Racine no s'hi diu res sobre Fedra, que no és altra cosa que el nom d'una passió adúltera i incestuosa. Fedra no existeix, «no sabem en absolut què seria Fedra sense la flama incestuosa». Un cop apagada, ella mateixa s'apagaria del tot.

→ *Treball de taula*

QUADERN DE DIRECCIÓ

Document que, al principi del muntatge, recull les hipòtesis dels creadors de l'espectacle i, al final, la seva confirmació o infirmació durant els assaigs. És el registre que reflecteix la distància que va del plantejament dels problemes dramaturgics a la seva resolució escènica.

→ *Treball de taula*

QUALITATS ACTORAIS

A partir de Thomas Heywood, característiques bàsiques humanes i/o tècniques que hauria de reunir l'actor amb independència de les del seu personatge o del gènere de l'obra. Anticipant-se a la seva època, a l'*Apologia dels Actors* (1612), Heywood posa les bases de la concepció moderna de l'actor. Trenca la idea que associava les condicions físiques i morals de determinats personatges a les del seu intèrpret, una idea basada en la teoria cristiana de predestinació perquè pressuposa que cada persona neix associada a un destí, un destí que —per a l'actor— és el del seu personatge, entès —fins i tot amb Sartre— com un imperatiu categòric kantian.

En oposició a aquesta visió medieval (però que encara presideix l'imaginari de la majoria de directors de càsting) i que considerava diferents les qualitats de l'actor de tragèdia i les de l'actor de comèdia, Heywood adopta un punt de vista que converteix els intèrprets en recipients 'neutres', dotats de propietats físiques generals que els fan aptes per acollir tota mena de continguts (essencialment, humors) i per reaccionar a tota mena d'estímuls sensorials i emocionals. Aquestes propietats, o qualitats fonamentals, han estat objecte d'innombrables llistats, sense que mai hi hagi hagut un acord unànim. Segons Heywood, lector atent del *De oratore* de Ciceró, són les mateixes que les de l'orador: la inventiva, l'actitud, l'eloqüència, la memòria, la pronúncia, amb el suplement de la capacitat d'acció. Al llarg dels segles apareixeran noves capacitats: Chaplin (com Goethe) esmentarà la capacitat d'orientació en l'espai; Meyrhold, la precisió del treballador fabril o de l'atleta; Goethe, la submissió al punt de vista de la perspectiva; Kleist, la ingravidesa; Brecht, la consciència social. Sainte-Albine esmentarà la intel·ligència, tan poc valorada als càstings en benefici d'una bellesa física que cap teòric no considera primordial. Totes aquestes qualitats comparteixen dues virtuts principals: la de ser ensenyables i la de no reunir-se mai en una única persona, de tal manera que la història de l'art actoral és la de la impossible definició (i assoliment) de capacitats o qualitats molt diverses.

De fet, les qualitats actorals no existeixen en l'absolut, llevat de dues: la capacitat de connectar el propi sistema neuromuscular a un cervell distint, per comprovar a cada instant de l'assaig els efectes artístics d'aquest empelt contra natura, i la de superar el tràngol que suposa exposar-se a l'escenari sense que la mirada del públic distorsioni involuntàriament l'actuació. Són aquestes dues capacitats les que ha de potenciar el director d'actors intel·ligent, és a dir, disposat a treure el màxim partit del potencial creador dels seus col·laboradors.

→ *Emploi*

REALISME / REALISTA

Forma artística que pretén reproduir la realitat humana amb la màxima fidelitat possible, sense pronunciar-se filosòficament sobre les causes que produeixen aquesta realitat, a diferència del que fa el Naturalisme. Seguint Lukács, Arnold Hauser, a la seva *Història de la literatura i de l'art*, va considerar que la tendència al realisme corresponia a una visió progressista de la societat, però —si més no, en el terreny teatral— aquest punt de vista no s'ha confirmat. El gran teatre del segle xx, fundat per Jarry, Brecht i Artaud, ha deixat a mans dels realitzadors de cinema el deure de reproduir el món 'tal com és', i a mans dels escenificadors la possibilitat de convertir-lo en un malson o en una utopia potser a l'abast. Sigui com sigui, el realisme és un dels principals llasts del teatre contemporani, sobretot perquè planteja als actors el fals problema de la naturalitat.

→ *Natural/Naturalitat, Naturalisme/Naturalista*

REGISTRE

Terme tan usual com indefinit, sovint acompanyat d'adjectius igualment ambigus —com per exemple 'còmic', 'tràgic'—, que tan aviat fan referència als efectes que l'actor ha de produir sobre el públic, com a la manera en què els ha de produir. Llevat dels casos en què sigui utilitzat en un sentit estrictament musical (en referència a les diverses maneres d'ajustar les cordes vocals per tal de modificar el timbre de la veu) per a l'actor, el terme registre està consubstancialment lligat al d'estilització.

→ *Estilització*

RÈPLICA

Unitat tipogràfica que correspon al conjunt de paraules atribuïdes a un personatge mentre no és interromput o fins que decideix callar: és, gairebé sempre, el fragment del discurs d'un personatge tallat per un altre personatge que està en condicions de fer-ho. Des d'aquest punt de vista, el final d'una rèplica sol correspondre a la inversió (per lleu que sigui) d'una relació de poder, perquè qui parla mana. Llevat dels casos en què es parla obeint ordres (exàmens, interrogatoris, etc.), prendre la paraula equival literalment a robar la paraula, atès que la vocació dels personatges —com la de les persones— és monologar perpètuament. Si hi ha diàleg és perquè hi ha lluita, o sigui confrontació més o menys equilibrada, de tal manera que el desenllaç no és altra cosa que l'atribució a un personatge de la «darrera paraula». En qualsevol cas, la rèplica no és una unitat de sentit, tot i que així ho considerin alguns actors i directors que —conseqüents amb aquesta falsa idea— tendeixen a interpretar-la o a fer-la interpretar segons el criteri de la màxima velocitat i el de la màxima uniformitat emocional, deixant-s'hi caure com si fos un tobogan.

El fet que, per estalviar temps, tinta i paper, al davant de la rèplica hi hagi el nom del personatge (per exemple «Marc Coratge») i no, per exemple, la frase «actriu que interpreta el personatge de Marc Coratge» no ens hauria de fer perdre de vista que, per donar vida als seus personatges, el dramaturg no té altre remei que donar instruccions als actors que algun dia els interpretaran.

RITME

Organització audiovisual de l'espectacle i de cadascuna de les seves parts en el temps. De fet, distribució en l'eix temporal de punts forts i febles en el temps de la representació que troba en la mètrica —iambe, dàctil, etc.— el seu exemple més clar. No hi ha ritmes ràpids o lents perquè, com en la mètrica,

la distribució de les síl·labes àtones i tòniques no té res a veure amb la velocitat amb què seran pronunciades. Precisament perquè el ritme és allò que —en darrer terme— confereix a l'espectacle el seu sentit profund, el «bon» ritme és —tautològicament— aquell que li atorga el màxim sentit. Això significa que el ritme d'un espectacle no és determinat per la celeritat elocutiva o gestual dels actors, sinó per la duració i la intensitat de les emocions de cada personatge. Per tant, determinar quines són aquestes emocions en cada moment i en cadascun dels personatges (els seus piano i els seus forte, en la terminologia de Stanislavski) és el primer pas per donar el ritme a l'escena.

→ *Tempo*

SEGMENTACIÓ DEL TEXT EN SEQÜÈNCIES DRAMÀTIQUES

Determinació dels moments en què el personatge pren una decisió important, en el sentit de ser capaç de modificar la situació dramàtica establerta (generalment en benefici propi o, si més no, en perjudici de l'antagonista). No existeix, per tant, una única segmentació: cada personatge segmenta de manera diferent una mateixa escena, un mateix text, donant lloc a un esquema del tipus

Personatge A	decisió 1	d2	d3.....
Personatge B	d1.....	d2	

Des d'aquest punt de vista, es pot dir que l'espectacle final és el resultat de la múltiple, discordant i simultània segmentació d'una trama segons la perspectiva de cada personatge.

Segmentar el text segons la lògica del personatge és la primera feina de l'actor que l'ha de construir i interpretar. Donar coherència a aquestes distintes segmentacions, inscrivint-les en una única partitura, és una de les missions primordials del director d'escena.

→ *Línia dramàtica contínua*

SEGMENTACIÓ EMOCIONAL DEL TEXT

La segmentació dramàtica se superposa (i de vegades coincideix) amb una segmentació emocional del text del personatge, que estableix els punts on es produeixen els diversos canvis d'emoció (o d'intensitat de la mateixa emoció). En la fase de treball de taula, aquest itinerari (que pot anar, per exemple, de l'alegria al fàstic, de la còlera a la ira, de la vergonya al pànic, etc.) és una mera hipòtesi que caldrà confirmar o modificar en el curs dels assaigs, la funció primordial dels quals és precisament aquesta verificació.

Com a guia per establir-la, val la pena tenir en compte que:

– Una emoció no s'esvaeix en el no-res: sempre és substituïda per una altra, i en general *sobtadament*.

– De vegades, pot ser que al text aparegui un punt emocional clar (per exemple, la còlera al moment de dir «Oh, déus!») sense que ho sigui (almenys sobre el paper) el punt emocional anterior. En aquests casos, és raonable situar el personatge en l'estat emocional més allunyat d'aquell al qual hem d'arribar. Això significa que en el treball actoral, a diferència del que passa en el treball arquitectònic, és convenient 'començar la casa per la teulada', o sigui, rebobinant des de la situació emotiva final fins a la situació inicial.

→ *Principi del gest mantingut, Principi d'oposició*

SEGONA LECTURA

Lectura que hauria de servir, tant als intèrprets com al director d'escena, per comprovar de quina manera la primera lectura ha modificat la visió que cada actor tenia del seu personatge un cop l'ha confrontat oralment amb la visió (igualmente oral) que els altres tenien dels seus. També hauria de servir per aclarir paraules o expressions fosques (més que no pas el sentit global del text) i evitar que determinades formes elocutives

—com, per exemple, «llepar-se les ferides»— siguin considerades un signe de la condició culta del personatge pel fet que l'actor no la té inclosa al seu diccionari personal.

Les lectures posteriors, en el supòsit que n'hi hagi més i que, per tant, no es passi directament al treball de taules tal com sembla convenient, haurien de respondre al mateix objectiu: detectar canvis de perspectiva. És la mateixa finalitat dels assaigs pròpiament dits, que no són altra cosa que enèsimes lectures sense el text a la mà i amb el paper cada vegada més a les cames.

→ *Treball de taula*

SENSACIÓ

Percepció d'un estat somàtic, necessàriament associada al plaer o al dolor físic. Com les emocions, les sensacions generen respostes físiques, generalment reflexes, destinades a restaurar un benestar corpòral perdut, tant si són de caràcter interoceptiu (la son), com de caràcter exteroceptiu (el fred) o de caràcter propioceptiu (la pèrdua de l'equilibri).

Des del punt de vista actoral, les diferències principals entre les sensacions i les emocions són:

a) A les sensacions no hi intervé el pensament racional o, si més no, no ho fa de manera decisiva. Les respostes que generen són essencialment reflexes.

b) Les sensacions no tenen connotacions sexualment diferenciades: per exemple, no existeixen un fred masculí i un fred femení, excepte si ens situem en el terreny del llenguatge figurat.

c) Encara que les sensacions també moguin a l'acció (abrigar-se, copular), aquesta acció té un escàs (o nul) interès dramàtic.

El joc de les emocions i les sensacions, en la mesura que no tenen per què ser forçosament del mateix signe a cada moment, proporciona a l'actor una font riquíssima de recursos: per exemple, el personatge pot estar sota l'efecte d'un estímul

emocionalment positiu (un homenatge públic) i, alhora, sota l'efecte d'un estímul sensorialment negatiu (una crisi d'incontinència urinària). D'aquesta possible oposició ha nascut, i naixerà, una part considerable de gags, però si és administrada de manera convenient pot assolir una dimensió 'dramàtica' i fins i tot (com en l'exemple anterior) 'tràgica'.

El món de les sensacions és extremadament profitós per a l'actor sempre que aquest no aspiri només a restituir una hipotètica 'veritat' del personatge (que podria ser pertinent en una escenificació genuïnament realista) i sigui aprofitat per dividir el seu cos entre els dos grans pols que són el voler i el doler. En darrer terme, la sensació hauria d'actuar sempre com una contraemoció capaç d'actuar en un terreny de base somàtica sobre la psique.

SENTIMENT

Emoció que es manté quan l'estímul ha deixat d'actuar directament sobre la persona. No té la mateixa capacitat motora que l'emoció i, des d'aquest punt de vista, és més important per a la comprensió intel·lectual del personatge que per al treball actoral en si mateix. En altres paraules, ni nosaltres —les persones—, ni ells —els personatges— no ens movem per sentiments (per això els sentiments no són actuables), sinó per emocions que de vegades afirmen un sentiment (l'emoció eròtica davant la persona per la qual sentim amor) i de vegades el neguen (l'emoció eròtica que es pot sentir al davant d'una persona quan s'està enamorat d'una altra).

La no correspondència sistemàtica entre les emocions (que no tenen espera i exigeixen una resposta immediata) i els sentiments (que sempre es poden esperar) és un dels motors principals de l'art dramàtic i, en qualsevol cas, allò que fa interessant la vida real i real la vida escènica. La major part de les tragèdies gregues i llatines i algunes més modernes (per exemple, la *Bérénice* de Racine) confirmen aquest principi.

SINOPSI

Resum dels esdeveniments que configuren l'argument (o la faula) del text. Una sinopsi només pot ser establerta si es determina prèviament qui és el protagonista de la història, determinació no sempre òbvia com en el cas del *Tartuf* de Molière. Això significa que hi ha tantes sinopsis d'una obra com personatges rellevants conté i que, encara que cada actor hagi d'establir la seva sinopsi com si el seu personatge fos el principal, el director d'escena ha de determinar clarament en quin d'ells recau el protagonisme: d'aquesta decisió en depenen el fons i la forma de l'espectacle.

La sinopsi sempre es conjuga en temps real, és a dir, presenta l'acció principal en ordre cronològic encara que l'escenificació pugui alterar-lo. En cap cas no inclou les accions representades en flashback o en flashforward.

→ *Flashback/Flashforward, Protagonista*

SITUACIÓ DRAMÀTICA

Relació de forces provocada per l'acció de dos o més personatges per aconseguir els seus objectius i que, d'acord amb l'etimologia de 'drama', podríem definir com a 'situació accional', és a dir, productora d'accions. És un punt d'equilibri inestable —meravellosa expressió forjada pels economistes per caracteritzar l'estat propi del capitalisme— que necessàriament s'ha de veure alterat per l'acció dels personatges. Per tant, aquest punt sempre se situa entre dues accions: aquella que la provoca i aquella que suscita. Des del punt de vista aristotèlic, l'acció (A) és allò que modifica una situació (S), de tal manera que un text dramàtic pot ser representat així:

$$S_0 \rightarrow A_1 \rightarrow S_1 \rightarrow A_2 \rightarrow S_2 \rightarrow \dots A_n \rightarrow S_n$$

Sempre en l'esquema tràgic proposat per la *Poètica*, els problemes dramaturgics principals són:

– Determinar una situació inicial que sigui comprensible amb uns antecedents que fins i tot puguin ser explicats per una minyona així que s'alça el teló, tal com passa als grans vodevils.

– Establir entre cada situació i cada acció una relació de causa efecte tan estricta com sigui possible, fins al punt que sembli inevitable (o sigui 'natural') que el personatge s'hagi embarcat en aquesta acció.

– Arribar a una situació final que faci innecessària, impossible o inversemblant qualsevol altra acció del protagonista.

→ *Línia dramàtica contínua*

SITUACIÓ ELOCUTIVA

Circumstàncies concretes sense les quals el personatge seria incapaç de dir les paraules que diu perquè ignoraria a qui, on, per què i quan les diu. Si no permet endevinar aquesta situació, el text no és teatral.

SOBREACTUACIÓ

Despesa innecessària d'energia actoral en l'emissió d'un signe oral o gestual, amb vista a la reproducció d'un model determinat. Així doncs, els punts de referència que ens permeten parlar de sobreactuació són dos:

a) Els comportaments de la vida real.

b) Determinades convencions teatrals sòlidament establertes i que l'espectador reconeix com a tals.

Això significa, per exemple, que la sobreactuació en la convenció operística no té res a veure amb la sobreactuació en el drama realista. Per tant, el director no pot dir mai a un actor que 'sobreactua' si no li diu, alhora, en relació a quin patró (el codi estètic, la vida) s'excedeix.

→ *Energia*

SOLILOQUI

Pensament que per estranyes raons és pronunciat en alta veu, sovint anomenat, també, 'monòleg interior'. És l'únic recurs que té l'art dramàtic per comunicar a l'espectador què pensa veritablement un personatge. El problema de la interpretació dels soliloquis és que l'actor ha de sotmetre al tempo sintàctic de l'expressió verbal un pensament que no té aquesta forma, que és molt més ràpid i incoherent, és a dir, asintàctic. El soliloqui sempre és un apart i, com a tal, modifica les convencions del temps i de l'espai de la ficció pel simple fet d'introduir-ne una altra que deixa les anteriors en suspens: en darrer terme, el soliloqui és una meta convenció.

Naturalment, hi ha falsos soliloquis, com per exemple, a la primera part de *La dona jueva*, de Bertolt Brecht, on la Dona no parla en veu alta, sinó que interpella el seu marit en efígie.

SUBTEXT

Significació present que les paraules i els gests d'un personatge tenen per a ell mateix, més enllà del seu significat literal o obvi, en funció del seu passat. El subtext, per tant, no és una realitat oculta que cal descobrir al llarg d'un laboriós treball de taula, no és la biografia secreta del personatge, o les seves 'segones intencions', ni —digui el que digui Odette Aslan (*L'actor del segle XX*, 1974)— allò que fa concret «per la manipulació d'un objecte, la malenconia subjacent en la frase pronunciada, o en el silenci que separa dues frases». És el coixí ideològic —sense cap relació amb la malenconia—, construït al llarg d'una experiència singular de la vida, gràcies al qual la paraula 'taules' no significa el mateix per a un fabricant de mobles —que treballa amb taules— que per a un actor que treballa a les taules.

SUPEROBJECTIU

Terme introduït per Stanislavski per designar la finalitat darrera del personatge i que —com les nines russes— conté en el seu si una sèrie gairebé infinita d'objectius menors o parcials, que paradoxalment creixen en importància per a l'actor a mesura que es van fent més petits.

→ *Línia contínua del personatge*

SUSPENSE

Situació emocional (derivada de la por) que es crea en l'espectador quan el personatge amb qui s'identifica (o el seu antagonista) està prenent una decisió que considerem vital gràcies a l'art del dramaturg que ha inventat el personatge i al de l'actor que el representa, capaç de deixar en suspens la nostra respiració.

→ *Espectador de bona fe*

TEATRALITAT

Condició que tenen els texts (dialogats o no, ben o mal escrits) que només poden ser veritablement entesos si els interpreta —els dona sentit— un cos. Aquesta característica no la tenen els texts narratius o lírics, que poden ser entesos directament i exhaustivament a través de la lectura. La teatralitat és l'exigència d'una lectura en tres dimensions. A diferència del que va dir Barthes (*Assaigs crítics*, 1964), la teatralitat no és «el teatre menys el text». Si fos així, no podríem parlar de text teatral.

En altres paraules, només és teatral allò (incloent-hi les paraules) que ha de ser mirat per ser entès, assumit sensorialment, per

ser assumit intel·lectualment. Conferir aquesta dimensió tridimensional al text bidimensional de l'autor és l'objectiu del treball conjuminat del director i de l'actor. El fet que Aristòtil, a la *Poètica*, digui que una bona tragèdia ha de produir tots els efectes catàrtics sense que li calgui ser representada no significa que la representació sigui innecessària, sinó només que l'escenificació no resoldrà els possibles dèficits del text i que sovint —si el text ha estat correctament ordit— una desmesurada obsessió pels efectes espectaculars pot comprometre la seva eficàcia dramàtica.

TEATRE

L'únic lloc (físic i conceptual) on s'investiga la naturalesa humana a partir del comportament de cossos vius és d'una perspectiva lúdica o plaent perquè, encara que els personatges morin, sempre ressusciten, i això permet que puguin tornar a ser objecte d'experimentació amb els mateixos o amb altres cossos. Tots els altres nombrosos llocs on s'investiga el misteri de les relacions entre psique i soma (hospitals, presons, camps de concentració) estan associats a la mort —incloent-hi els estadis, on sempre s'espera dels esportistes la mateixa proesa agònica del soldat de Marató. En altres paraules, el teatre és el lloc on la investigació del plaer (de l'espectador) està substancialment unida al plaer de la investigació per part d'actors i directors, encara que sovint uns i altres facin tot el possible per convertir les sales d'assaig en sales de tortura.

TÈCNICA

Conjunt de les operacions que permeten obtenir un resultat exactament predeterminat si són realitzades de manera correcta. Així, en el joc d'escacs es diu que un final de partida és tècnic quan es produeix una situació en la qual una sèrie de moviments precisos condueix indefectiblement a la victòria.

TÈCNICA ACTORAL.

D'acord amb la definició anterior, no es pot parlar estrictament de tècniques actorals en el sentit de procediments que assegurin un resultat *expressiu* exacte. De fet, allò que sol anomenar-se tècniques actorals són simples (o complexes) pràctiques d'entrenament relacionades amb el desenvolupament psicomotriu bàsic i el de l'oralitat, que l'actor comparteix amb practicants d'altres activitats (acròbates, oradors, professors, esportistes, predicadors) o que, com les tècniques de relaxació, tenen una finalitat terapèutica però no expressiva.

→ *Entrenament actoral*

TÈCNiques D'EXPRESSIÓ CORPORAL

Concepte ceteri que tan aviat engloba el tot per la part (quan es diu que l'expressió corporal és una tècnica del mim) com la part pel tot (quan es diu que el mim és una tècnica de l'expressió corporal). De fet, aquestes tècniques no existeixen, a menys que considerem com a tals determinades pràctiques de desenvolupament psicomotriu directament enfocades a un control del propi cos amb finalitats comunicatives.

→ *Expressió corporal*

TEMPO

Velocitat d'execució d'un rítmic, com per exemple un vals, que pot ser ràpid o lent sense deixar de ser vals. Dos tempos es distingeixen entre si pel fet d'adoptar una unitat temporal de base distinta: a l'andante, un 'segon' no dura igual que a l'adagio. El tempo depèn del metrònom, una màquina destinada a mesurar la pulsació.

→ *Rítmic*

TEXT TEATRAL

Manual d'instruccions —conjunt de didascàlies— destinat als actors (i subsidiàriament al director i a l'escenògraf) per tal que la maquinària teatral produeixi determinats efectes emocionals sobre el públic. Aquest llibre d'instruccions no conté cap indicació sobre els efectes emocionals que ha de produir en l'actor (i encara menys en el director), de la mateixa manera que els manuals per fer funcionar les rentadores no ens diuen en quin estat emotiu les hem de fer servir. Per raons òbvies d'economia i de comoditat, el text teatral, històricament, ha adoptat una forma que ens fa creure que els personatges parlen. De fet, el text teatral no ens diu mai *què diu* el personatge, sinó només allò que l'actor *ha de fer dir al personatge*. Per això mateix, el text teatral no és un text literari, encara que de vegades també pugui tenir aquesta qualitat suplementària, com la poden tenir els eslògans publicitaris.

Un sector de la semiologia francesa, encapçalat per Anne Ubersfeld, qualifica el text teatral amb la paraula «foradat», un terme que, malgrat el seu possible valor poètic, connota negativament perquè remet a una deficiència 'congènita' i equipara l'obra amb un formatge gruyère o amb una dona. Aquest punt de vista —que encobreix una definició del treball del director i del seu lloc en la jerarquia laboral— pressuposa que el text dramàtic és incomplet. La realitat, però, és molt distinta: el bon text dramàtic és complet perquè, de manera més o menys evident (menys, per exemple, en texts com *La nit just abans dels boscos*, de Koltès, on no hi ha ni una sola didascàlia, i ni tan sols sabem qui parla), té tot allò que li cal per ser escenificat, de la mateixa manera que el bon text literari té tot allò que li cal per ser llegit.

Ignorar que el (bon) text dramàtic és substancialment complet fa que —no per atzar— els directors reivindiquin amb tanta contundència el dret a traïr l'obra, i fins i tot, en casos d'extrema petulància masculina, el dret a violar-la directament.

→ *Director d'escena, Situació elocutiva*

TRAC

Pànic —per sort, gairebé irreprimible— que s'apodera de l'actor just abans de sortir a escena. El fet que (contra tota lògica) aquesta por s'accentuï amb la maduresa professional fa pensar que es tracta d'un recurs inconscient de l'actor per crear-se una emoció succedània i lluitar així contra les rutines a què l'empeny la pràctica sostinguda del seu art. Podria ser que, quan es concentra en la seva por a actuar, l'actor no fes altra cosa que posar en marxa els mecanismes que li permeten interpretar el seu personatge amb el plaer tremolós de la 'primera vegada'.

→ *Emocions succedànies de l'actor*

TRAGÈDIA

Estructura dramàtica en la qual el protagonista intenta millorar amb totes les seves forces, sense aconseguir-ho, una situació desagradable que normalment enfronta els seus interessos personals amb interessos col·lectius. En la mesura en què es decanta pels col·lectius, el personatge tràgic sempre és superior moralment a l'espectador. Per a l'actor, mostrar en escena aquesta superioritat no és fàcil, sobretot amb personatges com Èdip (assassí del seu pare, marit de la seva mare), Creont (capaç de sacrificar Antígona per imperi de la llei) o Medea (botxí cruel dels seus propis fills.) Són personatges —d'acord amb la lúcida observació de Benjamin Constant— sense psicologia, conductors d'una acció que segons Racine (*Pròleg a «Fedra», 1667*) ha de ser mínima per tal d'assegurar «aquesta tristesa majestuosa que constitueix tot el plaer de la tragèdia».

→ *Gènere*

TRANSFERÈNCIA

Fenomen pel qual uns determinats atributs (físics o morals) del personatge es contagien a l'actor que l'interpreta. El primer a formular aquesta possibilitat és Plató quan, a *La república*, després de retre homenatge als actors —«éssers sagrats»—, els expulsa de la seva ciutat idcal i aconsella que les pràctiques teatrals siguin excloses de la formació dels guardians de l'ordre perquè «la imitació començada des de la infantesa i perllongada durant la vida es converteix en un hàbit, en una segona naturalesa que canvia el cos, la veu i l'esperit». Encara que en alguns casos s'hagi pensat que també les qualitats positives del personatge poden ser transferides a qui l'interpreta (l'abadessa Rosvitha del convent medieval de Gandersheim; Jean de Rotrou al seu *El véritable Saint Genís*, 1647), en general es considera que el personatge només encomana a l'actor les negatives. S'explica així la resistència de molts actors a interpretar personatges 'dolents' (verbigràcia, Ricard III) o —si ho accepten— la seva tendència més o menys inconscient a edulcorar els seus trets més desagradables per presentar al públic allò que en cada moment consideren el perfil moralment correcte, ignorant que els personatges que tenen aquest perfil no tenen cap interès ni humà ni teatral.

→ *Catarsi, Contradicció*

TRANSICIÓ

Terme que hauria de ser eliminat del vocabulari teatral en la mesura que els actors que l'apliquen (i els directors d'actors que el propugnen) el converteixen en una excusa perquè el personatge es passi la representació transitant d'una emoció a l'altra, sense situar-se mai en una d'elles i en la seva contraemoció. L'experiència més elemental demostra que el pas d'una emoció a una altra (per exemple, de l'alegria a la tristesa, de la

tristesa a la por) sol ser instantani, brusca. L'ésser humà és massa fràgil per permetre's el luxe de les transicions emocionals, tal com demostra Voltaire al *Prefaci a «Nanine»* (1750), on explica la història d'una família que plora al costat de la filla agonitzant i, de cop, per efecte d'una frase involuntàriament graciososa, tothom esclata a riure, incloent-hi la moribunda.

→ *Emoció*

TREBALL DE TAULA

Primera fase del treball conjunt dels actors i del director d'actors, abans de passar als assaigs pròpiament dits. Introduït, sembla, per l'actor Hans Konrad Ekhof (1720-1778), fundador de la primera escola teatral a Alemanya, la seva durada és summament variable, però sempre resulta excessiva si el director dedica aquest temps a explicar el sentit de l'obra als actors, com si aquests no l'haguessin llegit o, pitjor encara, com sí (havent-la llegit) no poguessin entendre-la bé sense les seves sàvies observacions. En tal cas, durant aquesta primera fase, els actors se senten obligats a fer veure que la seva feina principal (tot i que no saben res de psicologia, exactament igual que la majoria de directors) és descobrir la 'psicologia' de cada personatge i a demostrar que creuen que el resultat d'aquesta laboriosa operació els servirà d'alguna cosa quan surtin a l'escenari.

Ara bé, el treball de taula és extremadament útil si serveix

– perquè el director expliciti les seves idces sobre el treball actoral i les confronti amb les dels seus col·laboradors, és a dir, exposi el seu propi 'diccionari teatral';

– perquè el director exposi sense vergonya totes les coses que no entén de l'obra i que espera entendre al final del muntatge gràcies als actors;

– per establir (o pactar) les regles de joc en què es basarà el treball conjunt de creació escènica;

– per dur a terme una primera aproximació als personat-

ges intentant establir els punts principals del seu univers ideologicomoral i per posar de manifest la distància que, des d'aquest punt de vista, els separa dels seus intèrprets respectius, precisament perquè aquesta és la distància que caldrà salvar al llarg dels assaigs;

– per contrastar la segmentació dramàtica i emocional del text segons el punt de vista de cada personatge.

Atès que —a diferència del que passava en temps d'Ek-hof— molts actors avui són, si més no, persones tan cultes com els directors d'escena, el treball de taula inicial pot ser considerablement abreujat en benefici del treball sobre les taules, a condició que quedi oberta la possibilitat de tornar a seure i parlar al voltant de la taula cada vegada que convingui.

→ *Segmentació del text en seqüències dramàtiques,*
Segmentació emocional del text

UNITAT D'ESTIL

Coherència formal d'un espectacle, és a dir, manteniment d'un mateix nivell d'estilització de la realitat i d'un mateix sistema de codificació/descodificació dels signes, que pot ser aconseguida fins i tot amb una deliberada diversitat de registres interpretatius. Obtenir-la és una de les tasques primordials del director d'escena, precisament perquè es deriva directament de la seva funció de director d'actors.

La idea d'unitat estilística pot semblar incompatible amb la de la llibertat actoral, i ho és si el director no entén que la seva feina només consisteix a establir els límits de la partitura interpretativa, alguna cosa així —en termes musicals— com la clau. Quan els actors han assumit aquesta clau (després d'un cert nombre d'assaigs destinats de forma exclusiva a detectar la vibració de la partitura col·lectiva), el director d'escena gairebé pot abandonar la seva feina amb els actors i dedicar-se a les seves responsabilitats secundàries (organitzar, pactar amb l'escenògraf i l'il·luminador, amb el productor), perquè sap que

ells —els actors— ja estan en condicions d'avançar autònomament en el seu treball creador en la mesura que posseeixen els criteris d'afinació/desafinació.

→ *Registre*

VERSEMBLANÇA

Literalment, qualitat que s'aplica a allò que sembla ver. La veritable dimensió d'aquest concepte la posa de manifest Aristòtil a la seva *Poètica* quan afirma que la diferència entre un historiador i un dramaturg rau en el fet que el primer explica les coses que van passar (o creu que van passar) i, el segon, les que l'espectador creu que podrien haver passat i encara podrien passar.

El concepte de versemblança es basa en una paradoxa que ja va posar de manifest Agustí d'Hipona: la veritat d'una representació prové de la falsedat de l'objecte representat («Com podria ser veritable la pintura d'un cavall si no fos un fals cavall?», es pregunta als *Soliloquis*). De fet, la versemblança és, en darrer terme, un fenomen d'ordre moral: l'espectador sempre (i només) considera versemblant allò que fa un personatge si ell, l'espectador, hagués fet exactament el mateix en una situació similar, encara que sigui (quan s'identifica amb alguns herois de western) exterminar tota una tribu d'indis, amb inclusió de dones i criatures. Si un personatge actua diferentment, sol ser considerat inversemblant o (atesa la tendència de l'espectador a justificar-ho tot des d'un punt de vista 'realista') dolent o boig. En conseqüència, per molta 'sinceritat' que posi en la seva actuació, l'actor només serà creïble per a aquells espectadors que comparteixen l'univers moral del seu personatge. Si el decòrum és respectat, fins i tot és possible allò que els hàbils teòrics francesos del xvii van anomenar «versemblança extraordinària».

→ *Identificació*

VERSEMBLANÇA EXTRAORDINÀRIA

Aquella que fa creïble l'existència de personatges com Superman a les pantalles, Peer Gynt als escenaris o les fades als contes infantils. Aquesta credibilitat del lector o espectador és possible perquè a partir del moment en què, pel joc de les convencions, acceptem la total inversemblança de la situació en què es troba el personatge, o dels seus poders 'no naturals' en una situació considerada 'natural', comprovem que cadascuna de les seves accions s'acorda estrictament amb allò que nosaltres considerem correcte o decorós. Ben mirat, qualsevol mena de versemblança és del tot extraordinària, tan extraordinària com l'art que la produeix i que ens fa creure que el dibuix d'una pipa és una pipa.

→ *Versemblança*

ÍNDIX D'ENTRADES

ACCIÓ	<i>Activitat, Decidir, Prejoc</i>
ACCIÓ PRINCIPAL	<i>Identificació, Protagonista</i>
ACCIONS ALTERNATIVES	<i>Paraules (i frases) alternatives</i>
ACTIVITAT	<i>Concentració</i>
ACTOR/ACTRIU	<i>Opacitat, Principis actors</i>
ACTOR DE BONA FE	<i>Espectador de bona fe</i>
ACTOR SOMNÀMBUL	<i>Consciència corporal</i>
ACTOR SUPERMARIONETA	<i>Principi de la ingravidesa</i>
ADAPTACIÓ	<i>Text teatral</i>
ALIENACIÓ	<i>Empelt</i>
AMPUTACIÓ	<i>Inhibició actoral, Prejudicis, Transferència</i>
ANTICIPACIÓ	
APART	<i>Flashback/Flashforward</i>
ASSAIG	<i>Quadern de direcció, Treball de taula</i>
AUTONOMIA DE L'ACTOR	
CARICATURA	<i>Paròdia</i>
CÀSTING O AUDICIÓ	<i>Emploi</i>

CATÀRSI	<i>Final feliç</i>
CLIXÉ	<i>Creació</i>
COMÈDIA	<i>Gènere</i>
CONCENTRACIÓ	<i>Acció, Prejoc</i>
CONCRET	
CONFLICTE	
CONSCIÈNCIA CORPORAL	<i>Actor somnàmbul</i>
CONTRADICCIÓ	
CONVENCIÓ TEATRAL	<i>Versemlança extraordinària</i>
CREACIÓ	<i>Paròdia</i>
DECIDIR	<i>Prejoc</i>
DESPLAÇAMENT	<i>Anticipació, Emoció/Contraemoció</i>
DIÀLEG	<i>Escoltar, Rèplica</i>
DIRECCIÓ D'ACTORS	
DIRECTOR D'ESCENA	<i>Drets (i deures) del director d'escena, Text teatral</i>
DRAMA	<i>Gènere</i>
DRAMATITZACIÓ	<i>Dramatúrgia</i>
DRAMATÚRGIA	<i>Quadern de direcció</i>
DRETS (I DEURES) DEL DIRECTOR D'ESCENA	<i>Productor teatral</i>
EMOCIÓ	<i>Estat d'ànim, Passió, Sensació, Sentiment</i>
EMOCIÓ/CONTRAEMOCIÓ	
EMOCIONS BÀSIQUES	<i>Emoció</i>

EMOCIÓ DE L'ACTOR	<i>Actor de bona fe, Actor somnàmbul, Consciència corporal, Emocions succedànies de l'actor</i>
EMOCIÓ DEL DIRECTOR	<i>Histèria</i>
EMOCIÓ DE L'ESPECTADOR	<i>Espectador de bona fe</i>
EMOCIÓ ESTÈTICA	
EMOCIONS SUCCEDÀNIES DE L'ACTOR	<i>Prejudicis</i>
EMPELT	
EMPLOI	
ENCARNACIÓ DEL PERSONATGE	<i>Empelt</i>
ENERGIA	<i>Concentració, Gest</i>
ENSENYAMENT ACTORAL	<i>Emocions bàsiques, Qualitats actoral, Trac</i>
ENTRENAMENT ACTORAL	<i>Expressió corporal</i>
ENTRENAMENT ACTORAL ESPECÍFIC	
ESCENÒGRAF	
ESCOLTAR	<i>Concentració</i>
ESPECTADOR DE BONA FE	<i>Actor de bona fe</i>
ESPECTADOR D'EXCESSIVA BONA FE	
ESPONTANEÏTAT	<i>Improvisació, Anhibició actoral, Natural/Naturalitat</i>
ESTAT D'ÀNIM	
ESTILITZACIÓ	<i>Principi del gest mantingut</i>
EXPRESSIÓ	

EXPRESSIÓ CORPORAL	<i>Entrenament actoral, Llenguatge corporal, Tècniques d'expressió corporal</i>
FARSA	<i>Gènere</i>
FINAL FELIÇ	<i>Catarsi</i>
FIXAR	<i>Empelt, Marcar</i>
FLASHBACK/FLASHFORWARD	<i>Apart, Sinopsi</i>
GAG	<i>Apart</i>
GÈNERE	<i>Comèdia, Drama, Farsa, Melodrama, Tragèdia</i>
GEST	<i>Llenguatge corporal, Principi del gest mantingut</i>
GROMELÓ	
HISTÈRIA	<i>Emoció del director</i>
HISTRIONISME	
IDENTIFICACIÓ	<i>Catarsi, Protagonista</i>
IMPROVISACIÓ	<i>Espontaneïtat, Inhibició actoral, Natural/Naturalitat</i>
INHIBICIÓ ACTORAL	<i>Empelt, Prejudicis</i>
INSTRUCCIONS ALS ACTORS	<i>Rèplica, Text teatral</i>
INTELLIGÈNCIA ACTORAL	
INTERPRETACIÓ	
INTERPRETACIÓ ACTORAL	<i>Text teatral</i>
INTERPRETACIÓ ESTRANYADA O DESTANCLADA	<i>Accions alternatives, Natural/Naturalitat, Paradoxa, Paraulles (i frases) alternatives</i>
LECTURA NEUTRA	<i>Primera lectura (collectiva)</i>

LÍNIA CONTÍNUA DEL PERSONATGE	<i>Línia dramàtica contínua</i>
LÍNIA DRAMÀTICA CONTÍNUA	<i>Situació dramàtica</i>
LLENGUATGE CORPORAL	
MARCAR	<i>Instruccions als actors</i>
MELODRAMA	<i>Gènere, Transició</i>
MEMÒRIA	
MEMÒRIA SENSORIAL I MEMÒRIA EMOTIVA	<i>Emocions succeïdanes de l'actor</i>
MÈTODE STANISLAVSKI	<i>Concentració, Concret, Línia contínua del personatge, Memòria sensorial i memòria emotiva, Organicitat, Subtext, Superobjectiu</i>
MIRADA DEL DIRECTOR	
MONÒLEG	<i>Situació elocutiva</i>
MONÒLEG INTERIOR	<i>Soliloqui</i>
MORAL	<i>Memòria sensorial i memòria emotiva</i>
NATURAL/NATURALITAT	<i>Interpretació estranyada o distanciació</i>
NATURALISME/NATURALISTA	
OBJECTIU	<i>Línia dramàtica contínua, Superobjectiu</i>
OBRA OBERTA/OBRA TANCADA	
OPACITAT	<i>Presència escènica</i>
ORGANICITAT	<i>Concentració, Energia</i>
PARADOXA	

PARAULA	<i>Gromeló</i>
PARAULES (I FRASES) ALTERNATIVES	<i>Interpretació estranyada o dis- tanciada</i>
PARÒDIA	<i>Caricatura</i>
PASSAT DEL PERSONATGE	<i>Memòria sensorial i memòria emotiva</i>
PASSIÓ	
PERSONATGE	<i>Identificació, Psicologia del personatge, Treball de taula</i>
PERSONATGE MÚLTIPLE	
PLAER TEATRAL	<i>Final feliç</i>
PREJOC	<i>Decidir</i>
PREJUDICIS	<i>Empelt, Inhibició actoral</i>
PRESENCIA ESCÈNICA	<i>Decidir, Prejoc</i>
PRIMERA LECTURA (COLECTIVA)	<i>Segona lectura</i>
PRINCIPIS ACTORALS	
PRINCIPI DE L'ACCIÓ FÍSICA INTERROMPUDA	
PRINCIPI DE LA INCOMODITAT PERMANENT	
PRINCIPI DE LA INGRAVIDESA	
PRINCIPI DE LA PARAULA TERMINAL	
PRINCIPI DE L'EGOISME ACTORAL	
PRINCIPI DE L'ELOCUCIÓ EN FRENADA PROGRESSIVA	
PRINCIPI DEL GEST MANTINGUT	

PRINCIPI DEL VOLER I DOLER	<i>Conflicte</i>
PRINCIPI D'OPOSICIÓ	<i>Segmentació emocional del text</i>
PRODUCTOR TEATRAL	<i>Drets (i deures) del director d'escena</i>
PROTAGONISTA	<i>Obra oberta/obra tancada</i>
PSICOLOGIA DEL PERSONATGE	<i>Treball de taula</i>
QUADERN DE DIRECCIÓ	<i>Treball de taula</i>
QUALITATS ACTORALS	<i>Emploi</i>
REALISME/REALISTA	<i>Natural/Naturalitat, Naturalisme/Naturalista</i>
REGISTRE	<i>Estilització</i>
RÈPLICA	
RITME	<i>Tempo</i>
SEGMENTACIÓ DEL TEXT EN SEQÜÈNCIES DRAMÀTIQUES	<i>Línia dramàtica contínua</i>
SEGMENTACIÓ EMOCIONAL DEL TEXT	<i>Principi del gest mantingut, Principi d'oposició</i>
SEGONA LECTURA	<i>Treball de taula</i>
SENSACIÓ	
SENTIMENT	
SINOPSI	<i>Flashback/Flashforward, Protagonista</i>
SITUACIÓ DRAMÀTICA	<i>Línia dramàtica contínua</i>
SITUACIÓ ELOCUTIVA	
SOBREACTUACIÓ	<i>Energia</i>
SOLILOQUI	

SUBTEXT	
SUPEROBJECTIU	<i>Línia contínua del personatge</i>
SUSPENSE	<i>Espectador de bona fe</i>
TEATRALITAT	
TEATRE	
TÈCNICA	
TÈCNICA ACTORAL	<i>Entrenament actoral</i>
TÈCNiques D'EXPRESSIÓ CORPORAL	<i>Expressió corporal</i>
TEMPO	<i>Ritme</i>
TEXT TEATRAL	<i>Director d'escena, Situació elocutiva</i>
TRAC	<i>Emocions succedànies de l'actor</i>
TRAGÈDIA	<i>Gènere</i>
TRANSFERÈNCIA	<i>Catarsi, Contradicció</i>
TRANSICIÓ	<i>Emoció</i>
TREBALL DE TAULA	<i>Segmentació del text en seqüències dramàtiques, Segmentació emocional del text</i>
UNITAT D'ESTIL	<i>Registre</i>
VERSEMBLANÇA	<i>Identificació</i>
VERSEMBLANÇA EXTRAORDINÀRIA	<i>Versembllança</i>

ÍNDIX DE NOMS*

- AGUSTÍ D'HIPONA 102, 130
A l'actor 73
ALEXANDER, Matthias 83
Andròmaca 26
Antígona 110, 126
Annual del teatre 1982-83 36
Apologia dels actors 111
ARISTÒTH. 37, 51-53, 57, 58, 78, 81, 86, 87, 102, 119, 123, 130
ARFAUD, Antonin 113
ASLAN, Odette 121
Assaigs crítics 122
AZUMA, Katsuko 106
- BANCROFT, Anne 36, 92
BARRAULT, Jean Louis 80
BARTHÈS, Roland 122
Benedicte 103
BENJAMIN, Walter 80
Bérénice 118
Bodny i Clyde 110
BRECHT, Bertolt 22, 46, 66, 81, 85, 94, 96, 98, 101, 113, 121
BROOK, Peter 46, 83
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro 48
CANFIELD, Curtis 35
Cartes obertes al Teatre Íntim 29
Cartes sobre la dansa 45
- CHAPLIN, Charles 112
Charlot 80
CICERÓ, Marc Tullí 112
CONSTANT, Benjamin 111, 126
CORNEILLE, Thomas 48, 100, 101
CRAIG, Edward Gordon 29, 46
CREONT 110, 126
Crusoe, Robinson 94
Curs de literatura dramàtica 25
- DARWIN, Charles Robert 53, 56, 66, 95
D'AUBIGNAC, François Hédelin 25, 69
De la psique 51
De l'art representativa 59
DEMARCY, Richard 75
De oratore 112
DESCARTES, René 51, 56-58
Desdèmona 55, 91
DEWEY, John 73
Diccionari del teatre 22, 42, 89
DIDEROT, Denis 41, 48, 59, 61, 91, 97, 101
Doctor Stokmann 43
Dramaturgia d'Hamburg 101
- Èdip 43, 75, 126
ERHOF, Hans Konrad 66, 128, 129

* La cursiva correspon a títols d'obra; la versaleta a noms de persones, i la rodona, a noms de personatges.

- LEMAN, Paul 57, 58
El burgès gentilhome 19
El criat de dos anys 51
 Eldemire 110
El mirall de les flors 66
El príncep i la corista 62
Els actors de bona fe 28
El veritable Sant Genís 127
 Emma 62
 ENGEL, Johann Jacob 66, 79
Estètica 25
Ètica 56
Ètica neomaquèica 51

Fedra 111
 Fedra 111
 FELDENKRAIS, Moshe 83

 GOETHE, Johann Wolfgang von 19,
 28, 35, 36, 48, 112
 GÓGGOL, Nikolai V 102
 GOLDONI, Carlo 48
 GÓMIZ DE LA SIENA, Ramón 64
 GROTOWSKI, Jerzy 46

Hamlet 30, 96
 Hamlet 25, 93
 HAUSSER, Arnold 113
 HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich
 25, 81
 HENSLEN, Sarah 42
 HAYWOOD, Thomas 111, 112
Història de la literatura i de l'art
 113
 HORACI, Quint 59
 HUMÉ, David 56-58, 102

 IBSEN, Henrik 43
Idèes sobre la música 79

 LARRY, Alfred 113
 JOUVE, Louis 41, 47, 62, 90

 KANT, Immanuel 111

 KANTOR, Tadeusz 46
 KEISE, Heinrich von 29, 106, 112
 KOLTÈS, Bernard-Marie 93, 125
 KRJEJA, Otomar 41

 LABICCH, Eugene 43
La cantant calba 94
 LA CAIRON 41, 60, 61, 91
La construcció del personatge 92
L'actor 27, 78
L'actor del segle XX 121
La cuina 27
La dona jueva 121
 Lady Macbeth 32
La força de l'estimació 62
La formació de l'actor 92
La més forta 93
La nit just abans dels boscos 93, 125
La nostra ciutat 76
La república 127
L'art de la direcció escènica 35
L'art del teatre 29
L'art poètica 59
La sortida del teatre 102
La teoria de l'emoció 73
L'atmosfera escènica futurista 27
La venjança d'una òrfena russa 68
 LINSKI, Alexander Pavlovitx 39,
 103
 LEONARDO DA VINCI 19, 23, 52
Les meves estrelles de la sort 63
L'espai buit 83
Les passions de l'ànima 56
 LENSING, Gotthold Ephraim 42, 48,
 101
*L'expressió de les emocions en els
 animals i en l'home* 56
 LOPE DE VEGA Y VEGA Y CARPIO,
 Felix Lope
 LUKACS, Georg 113

 MAC LAINE, Shirley 62, 63
 MAGRETTI, René 88
Mare Comatge i els seus fills 96

- Mare Coratge 114
 MARIVAUX, Pierre 28, 70
 Medea 126
 MEYERHOLD, Vsevolod Emilevitx
 39, 46, 51, 65, 66, 79, 80, 103,
 104, 112
Miss Sara Sampson 42
 MOLIÈRE 19, 46, 119
Molière i la comèdia clàssica 62
Molt soroll per no res 103
 MONROE, Marilyn 62
 MONTGOLFER, Joseph-Michel i Jac-
 ques-Étienne 45
 MORITTI, Marcello 51
Mort a Venècia 36
Morts sense sepultura 62
 NOVERRE, Jean Georges 45
 OLIVIER, Lawrence 62
 Orgou 110
Otello 49
Otello 55, 90
Paradoxa de l'actor 59, 61
 PAVIS, Patrice 22, 42, 89
 PAVLOV, Ivan Petrovitx 83
 PEASE, Allan 88
Peer Gynt 131
 PLATÓ 127
Poètica 37, 78, 81, 86, 102, 120,
 123, 130
Pràctica del teatre 25, 70
 PRAMPOLINI, Enrico 27
Prefaci a «Nanine» 128
Proemi a «Don Sancho de Aragón»
 100
Pròleg a «Fedra» 126
 RACINE, Jean 26, 111, 118, 126
Reflexions sobre la tragèdia 111
Retòrica 51
 RIBOT, Théodule 90
 Ricard III 127
 RICCOBONI, Luigi 59
 Romeu i Julieta 102
 ROUVIHA VON GANDERSHEIM 127
 ROUSSEAU, Henri, *le Douanier* 68
 ROUSSEAU, Jean-Jacques 71
 ROTROU, Jean de 127
 SAINTE-ALBINI, Rémond de 27, 78,
 112
Santa Joana de's escorxadors 96
 Sara 42
 SARRI, Jean-Paul 61, 62, 65, 111
 SCHILLER, Friedrich von 28, 75
 SCHLEGEL, August Wilhelm 25, 26
 Segismundo 93
*Segona conversa sobre «El fill natu-
 ral»* 41, 91, 97
 SHAKESPEARE, William 22, 49, 96,
 102
 SINATRA, Frank 62
Sobre el teatre 46
Sobre el teatre alemany d'avui 28
Sobre el teatre de marionetes 29
 SOLERI, Ferruccio 51
Soliloqui 130
 SPINOZA, Baruch de 56, 57
 STANISLAVSKI, Konstantin 39, 40,
 46, 49, 63, 66, 67, 73, 86, 90-92,
 94, 95, 99, 115, 122
 STRASBERG, Lee 92
 STREHLER, Giorgio 46, 51
 STRINDBERG, Johann August 29, 47,
 93
 Superman 131
Tartuf 119
Tartuf 110
 TAIROV, Alexander 51
 Thelma i Louise 110
Tractat sobre la naturalesa humana
 56, 102
Tractat sobre la pintura 19
 TXIKHOV, Michael 66, 73

UBERSFELD, Anne 125
Un barret de palla d'Itàlia 43
Un enemic del poble 43
Un teatre de situacions 61
VAKHTÀNGOV, Ievgeni 26, 46, 63
VEGA Y CARPIO, Félix Lope de 48
VELÁZQUEZ, Diego Rodríguez de Sil
va y 88
VISCONTI, Luchino 36

VETZ, Angoïne 36
VITOLD, Michel 62
VOLTAIRE 128

WATSON, John Broadus 57
WESKER, Arnold 27
WILDER, Thornton Niven 76
ZEAMI, Motokiyo 66, 104

TAULA

LLUM, MÉS LLUM!	7
LA DIRECCIÓ DELS ACTORS	15
DECLARACIÓ D'INTENCIONS	19
DICCIONARI MÍNIM	25
ÍNDIX D'ENTRADES	133
ÍNDIX DE NOMS	141

Darrers títols publicats:

1. Valentina Valentini, *Després del teatre modern*
2. Jean-Paul Sartre, *Un teatre de situacions*
3. Susanne Schlicher, *Teatre-dansa. Tradicions i llibertats*
4. Carlo Goldoni, *Memòries*
5. Richard Wagner, *Òpera i drama*
6. Johann Jacob Engel, *Idees sobre el gest i l'acció teatral*
7. Jean Vilar, *El teatre, servei públic*
8. Marco De Marinis, *Entendre el teatre. Perfils d'una nova teatrologia*

La direcció dels actors és el primer llibre de teoria teatral dedicat exclusivament a explicar els conceptes sobre els quals es fonamenta la pràctica contemporània de la direcció actoral, i a afegir-ne de nous. Sota la forma de diccionari –que Melendres qualifica de mínim, tot i que amaga un enorme treball de síntesi de les aportacions que les poètiques teatrals clàssiques i contemporànies han fet a la teoria de l'actor–, aquest assaig treu a la palestra els termes i principis més freqüentats per la direcció escènica, i ho fa impúdricament, d'una manera franca i sense reserves. El lector s'adonarà de seguida que aquest vademècum amaga també un veritable manifest ideològic i sovint traspuja un exercici profundament compromès de desqualificació expeditiva i crua d'una pràctica professional o pedagògica de vegades plena d'incongruències conceptuals.

La direcció dels actors esdevé, així, un antidiccionari que té la virtut de no dissipar expeditivament els dubtes de qui el consulti i la de provocar en el lector un viatge a les fonts de la teoria dramàtica occidental amb un guia excel·lent, que sempre ha destacat per l'originalitat dels seus plantejaments i per l'agilitat d'un discurs diàfan habitualment sustentat en paradoxes d'una contundència inapel·lable.

ISBN 84-7794-708-2



9 788477 947080