

JOAN ABELLAN

LA VIDA DELS OBJECTES

Dramatúrgia del món inanimat de l'escena

La vida dels objectes és una realitat intensa i complexa que s'envolta al voltant nostre i que, certament, ocupa una gran part de la seva activitat. L'observació sociològica ha arribat a establir els darrers anys interessants teories sobre la participació de les «coses» en la vida de les persones. La complexitat funcional del món dels objectes és notable. La seva incidència social és plena de matisos que condicionen els nostres actes sense que sovint ni ens n'adonem. La complexitat estructural de l'univers d'objectes creats per nosaltres mateixos és fantàstica i hom diria que amb vida i història pròpies. Llurs agrupacions i llurs cicles de permanència en el món de les persones ens proposen nivells ben diferents de convivència. Compareu uns grans magatzems on hi ha de tot i uns encants vells on també hi ha de tot. Ordres diferents s'imposen com al món dels humans. I, certament, pot dir-se que hi ha objectes amb biografies molt més plenes d'esdeveniments i amb més avatars que les de moltes persones.

L'univers d'objectes inanimats del nostre entorn pot condicionar i crear conductes. En la mesura que el teatre fa referència a la realitat, la relació entre les persones i el seu entorn sempre serà material predisposat al drama. Però aquesta transposició no és tan simple. D'antuvi, el teatre ja ha de relativitzar la divisió entre les «coses naturals» i els «objectes fabricats»: la representació d'un «medi natural» gairebé sempre és feta d'objectes fabricats o de coses naturals «desnaturalitzades». Les convencions de la representació teatral poden fer que un arbre autèntic, un arbre visiblement artificial o un objecte que esdevingui metàfora d'arbre tinguin idèntica funció dramàtica. Fins i tot la tria d'escenaris naturals per a una representació teatral comporta una certa artificialització d'allò «natural» del moment que entra a formar part d'un context de ficció.

Les persones ens relacionem a través dels sentits amb tot allò que ens envolta. En el fet teatral, aquesta relació adquireix una altra dimensió: a més d'experimentar els processos de comunicació normals, hom té l'oportunitat de contemplar uns processos similars que es produeixen en un espai limitat. El teatre és una de les poques activitats socials que perme-

L'ENTORN: DEL CONTEXT SOCIAL AL CONTEXT ESCÈNIC

L'ésser humà manté una relació particularment intensa amb tot allò que l'envolta en el temps i l'espai; tant el medi natural com l'univers d'objectes inanimats de què s'envolta constitueixen uns formidables interlocutors muts que, certament, ocupen una gran part de la seva activitat. L'observació sociològica ha arribat a establir els darrers anys interessants teories sobre la participació de les «coses» en la vida de les persones. La complexitat funcional del món dels objectes és notable. La seva incidència social és plena de matisos que condicionen els nostres actes sense que sovint ni ens n'adonem. La complexitat estructural de l'univers d'objectes creats per nosaltres mateixos és fantàstica i hom diria que amb vida i història pròpies. Llurs agrupacions i llurs cicles de permanència en el món de les persones ens proposen nivells ben diferents de convivència. Compareu uns grans magatzems on hi ha de tot i uns encants vells on també hi ha de tot. Ordres diferents s'imposen com al món dels humans. I, certament, pot dir-se que hi ha objectes amb biografies molt més plenes d'esdeveniments i amb més avatars que les de moltes persones.

L'univers d'objectes inanimats del nostre entorn pot condicionar i crear conductes. En la mesura que el teatre fa referència a la realitat, la relació entre les persones i el seu entorn sempre serà material predisposat al drama. Però aquesta transposició no és tan simple. D'antuvi, el teatre ja ha de relativitzar la divisió entre les «coses naturals» i els «objectes fabricats»: la representació d'un «medi natural» gairebé sempre és feta d'objectes fabricats o de coses naturals «desnaturalitzades». Les convencions de la representació teatral poden fer que un arbre autèntic, un arbre visiblement artificial o un objecte que esdevingui metàfora d'arbre tinguin idèntica funció dramàtica. Fins i tot la tria d'escenaris naturals per a una representació teatral comporta una certa artificialització d'allò «natural» del moment que entra a formar part d'un context de ficció.

Les persones ens relacionem a través dels sentits amb tot allò que ens envolta. En el fet teatral, aquesta relació adquireix una altra dimensió: a més d'experimentar els processos de comunicació normals, hom té l'oportunitat de contemplar uns processos similars que es produeixen en un espai limitat. El teatre és una de les poques activitats socials que perme-

ten a les persones la contemplació de cossos, coses i objectes en acció sense una finalitat fonamentalment comunicativa i recíproca.

En efecte, al teatre hom pot contemplar detingudament i amb una total impunitat l'aspecte i el comportament de les persones. La dansa, per exemple, sembla feta per a la contemplació oberta i detallada del cos humà, no sols del seu moviment i del seu virtuosisme, sinó fins i tot dels detalls de la seva complexió corporal. Això és important, si tenim en compte els filtres que la societat ha interioritzat per a la contemplació dels cossos en la vida col·lectiva. En general, les coses i els objectes poden ser observats amb menys constriccions i regles que els cossos. I no únicament perquè la condició d'inanimats dels primers els fa indefensos: sovint, les persones poden ser l'ànima de molts objectes i convertirlos en parcel·les tan constrictives per a la mirada com els mateixos cossos.

Però l'espectador teatral pot, amb la seva mirada, escorcollar a cor què vols tant els cossos com les coses.

I això no és, decididament, cap pacte d'hipocresia social. Això ve donat per les mateixes característiques dels diferents codis que conviuen a la representació teatral. La constant mutabilitat espacial i la progressió temporal dels llenguatges que fa servir l'actor requereixen o generen més atenció que els elements inanimats, podem dir generalitzant. Fins i tot la immobilitat i el mutisme de l'actor són, a l'escenari, acció. Per tant, és normal i necessari que l'espectador hagi de seguir amb més continuïtat els avatars dels cossos que no pas els de les coses.

FUNCIÓ ESCÈNICA DELS OBJECTES

A l'univers representat, com a l'entorn social, el paper dels cossos inanimats, naturals o fabricats, no és essencialment passiu. Entre ells i els éssers humans són diverses les dialèctiques que poden generar esdeveniments, actes. Considerem, doncs, l'objecte inanimat amb capacitat d'inducció d'actes i d'idees.¹ La seva funció comença en la necessitat

1. Vegeu «Estudis Escènics», número 24, pàgina 146. *Leonci i Lena*, on analitzo amb més profunditat aquestes qüestions i també l'objecte «natural» i l'objecte «artificial».

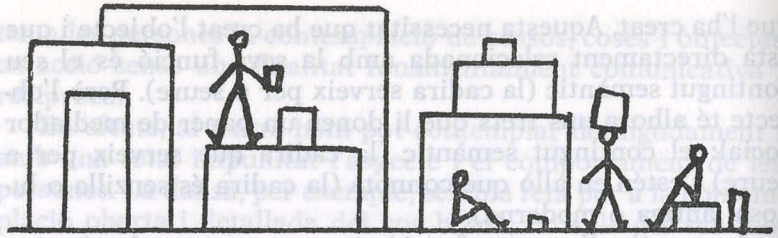
que l'ha creat. Aquesta necessitat que ha creat l'objecte i que està directament relacionada amb la seva funció és el seu contingut semàntic (la cadira serveix per a seure). Però l'objecte té alhora uns trets que li donen un paper de mediador social: el contingut semàntic (la cadira que serveix per a seure) s'estén en allò que connota (la cadira és senzilla o luxosa, antiga o moderna).

I a partir d'aquesta funció veurem com en el missatge objectual intervenen molts factors: la presència en massa, unitària, agrupada o aïllada; l'excepcionalitat o l'abundància; la freqüència del seu ús i del seu consum; el punt en què es troba un objecte del cicle de la seva durada; la passivitat o el dinamisme de la relació de l'objecte amb l'individu. Fins i tot apreciacions sobre l'ús privat o públic d'un objecte i nocions ordre/desordre, normalitat/estranyesa, en relació al context contemplat, intervenen en la caracterització de cada objecte.

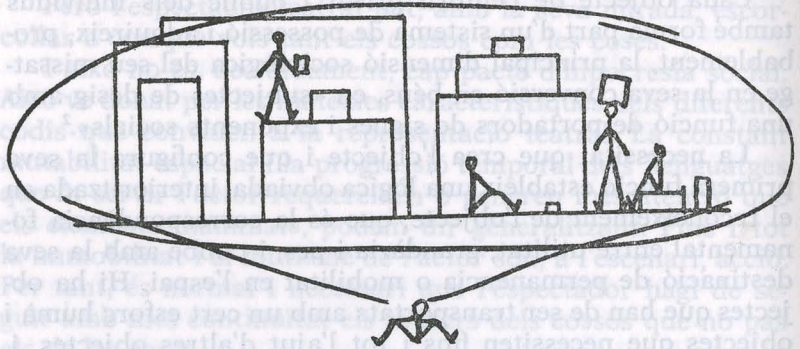
Cada objecte de l'entorn privat i públic dels individus també forma part d'un sistema de possessió i adquireix, probablement, la principal dimensió sociològica del seu missatge en la seva conversió en béns, en «subjectes de desig amb una funció de portadors de signes i exponents socials».²

La necessitat que crea l'objecte i que configura la seva primera funció estableix una lògica obviada, interioritzada en el reconeixement de l'objecte, que és la correspondència fonamental entre utilitat, grandària i pes, i també amb la seva destinació de permanència o mobilitat en l'espai. Hi ha objectes que han de ser transportats amb un cert esforç humà i objectes que necessiten fins i tot l'ajut d'altres objectes, i, per tant, la seva funció comporta una permanència en l'espai, mentre que hi ha objectes que poden ser canviats de lloc a voluntat i que poden o han de ser continguts o dipositats en d'altres. I també podem mirar els objectes segons siguin el seu pes i el seu volum més grans, semblants o inferiors als de les persones. Hi ha objectes en els quals hom pot entrar. Hi ha objectes que hom pot dur a la mà o a la butxaca...

2. Vegeu A. MOLES, *Teoría de los objetos*, «Colección Comunicación Visual».



Tota aquesta complexitat funcional i estructural tan sucintament enunciada té, per descomptat, en el teatre, una importància fonamental,³ atès que l'amplitud de les convencions teatrals tenen la capacitat d'anar més enllà de la reproducció dels objectes d'un entorn i les seves funcions. L'estilització i l'abstracció, per exemple, són pràctiques escèniques que poden elaborar missatges objectuals metafòrics sense límits coneguts.



3. Tota aquesta complexitat funcional i estructural es reproduïx al teatre. Podem, fins i tot, apreciar com les divisions gremials tradicionals entre decoració, *atrezzo*, utilatge, etc., responen, en certa manera, a agrupacions per coses i objectes, per grandàries i funcions. De la mateixa manera, el criteri que separa entre caixes, i durant la representació, els objectes de l'escena que ha d'introduir l'utiller dels que corresponen a l'ús personal dels personatges i que ells mateixos entren coincideix força amb les divisions teòriques de l'univers dels objectes de l'entorn.

RECONeixEMENT DEL PAPER DRAMÀTIC D'UN OBJECTE

Tal com suggeria més amunt, la mateixa permanència en l'espai definitòria dels objectes inanimats no requereix la mirada quasi perenne de l'espectador, que, en canvi, ha de deduir sense treva desigs, emocions, intencions del gest, de la mímica, dels desplaçaments i de les paraules dels actors. En escena, l'actor compta per a la caracterització del seu personatge de ficció amb uns mitjans d'expressió que fins i tot li poden permetre depassar el terreny del personatge i transmetre a l'espectador la noció imaginària d'un entorn qualsevol més o menys precís. Però si l'actor compta amb un entorn d'objectes reals, llavors, en la caracterització del seu personatge també prendrà part activa la relació que pugui establir amb cada objecte. I l'escenificador sap, o hauria de saber, que la versatilitat escènica dels objectes és de tanta importància que poden arribar a intervenir en els esdeveniments de l'acció complementant, suplint i fins i tot suplantant el paper dels personatges.

L'espectador sol observar el conjunt d'objectes que representen l'entorn dels personatges, atorgant a cadascun la seva funció lògica a partir de la seva valoració semàntica i de les connotacions pertinents. En alguns punts de la representació, un objecte pot ser rescatat, subratllat o fet ressaltar en el seu context per adquirir el poder eventual de participar en l'evolució de la situació. En aquest punt, l'espectador veu l'objecte i veu la mirada del personatge envers l'objecte. La interpretació que en fa l'espectador no és, doncs, només a partir de la seva pròpia valoració del significat de l'objecte contemplat, sinó que la seva efectivitat dramàtica en cada pas de l'acció prové del grau de correspondència entre la pròpia valoració i la que suposa que en fa el personatge.

Les hipòtesis que es creen en aquests trajectes de les mirades que formen un triangle, diguem-ne, basculant donen la valoració global que l'espectador fa de l'objecte i de l'eventualitat d'integrar-lo en l'acció, segons la mesura en què el personatge l'inclogui en els seus desigs. Si el triangle diu que l'objecte s'ha implicat en l'acció, a partir d'aquest moment, els seus avatars en seran part integrant. Dicotomies inevitables com *presència-absència*, *permanència-trànsit* dels objectes que intervenen en l'acció o el seu caràcter *públic*

o privat o de disponibilitat o pertinença, per començar, mantindran l'expectativa.

L'OBJECTE PRIVAT

La representació d'un entorn determinat pot ser constantment redefinida per la presència de nous objectes que poden, naturalment, pertànyer a personatges presents o absents, coneguts o desconeguts.⁴ Cada nova introducció hi afegirà noves informacions. Aquestes introduccions poden ser fetes a la vista de l'espectador o darrera el teló o durant una fosa. És obvi que si l'objecte no arriba als ulls de l'espectador la seva informació és nul·la. Dic això tan obvi per recordar que els objectes no poden arribar sols al lloc que ocupen i, per això, també l'eventual dilucidació d'una introducció vista o no vista serà sempre dramàticament significativa.

També les convencions temporals de la representació són molt sovint subsidiàries de l'univers objectual. Els objectes ofereixen un excel·lent material informatiu a través de la seva capacitat evocadora d'acumulació de temps i d'història. De la mateixa manera que un breu interval pot al teatre representar un llarg període de temps, un canvi en l'aparença d'un objecte pot informar en aquest mateix sentit. De la biografia que un objecte pot arribar a acumular, l'espectador pot extreure dades suficients que d'una manera vaga o precisa suggereixin uns fets obviats pels personatges.

L'exemple del carro-cantina de *Mare Coratge* és sempre prou didàctic: el seu estat, el seu desgast, la petjada del temps i de la guerra són, en definitiva, els primers indicis de l'estat del negoci de la Coratge només en obrir-se la cortina. I l'estat del seu negoci és sempre un actant fonamental en la configuració de cada situació.

I pot succeir que l'espectador reconegui en una patètica mirada de tristesa de la dona adreçada al carro magníficament recompost i en bon estat quelcom difícilment interpretable, si no s'hi afegeixen més dades. Però també les pa-

4. Els objectes que per la seva funció solen ser utilitzats amb freqüència, canviats de lloc i fins i tot desplaçats pel seu propietari o usuari poden pertànyer tant a l'àmbit privat com a l'àmbit públic de l'individu —en el context escènic en direm personatge— i per tant poden també contribuir a suggerir un entorn no conegut o un personatge absent.

radoxes que puguin aparèixer en les hipòtesis del triangle de mirades amb el qual opera l'espectador poden ser útils a l'escenificador si en té consciència. El joc amb les relacions més inusitades entre personatges i objectes sol ser un element distanciador o estrictament còmic de primer ordre.

Però parlem primerament del missatge objectual en les escenificacions que reproduïxen la realitat. En primer lloc, la reproducció simple de l'entorn social fa que el conjunt, l'ordre siguin tan significatius com cada objecte en particular. Les escenificacions reproductives han de crear uns entorns on els objectes, com els personatges, es mostrin de la manera més semblant a la imatge de la realitat que es representa.

L'escenografia naturalista⁵ vol un ordre objectual coherent perquè l'espectador en copsi globalment la complexitat funcional i estructural que actua com a índex dels comportaments que envolta. I mentre els avatars dels objectes no afegeixen res al seu caràcter definitori, les hipòtesis del triangle de mirades de l'espectador i el personatge amb l'objecte avançaran amb tensions raonables sense gaires sorpreses. És clar que, per la mateixa vitalitat essencial de la relació que els objectes poden tenir amb els personatges, l'escenificador pot potenciar aquesta mena de joc fins al límit que vulgui, encara que l'argument no ho requereixi, però sempre sotmès a les tan elàstiques lleis de la versemblança escènica.

L'EXEMPLE MARIA ROSA, DE GUIMERÀ-STRASBERG

En la recent escenificació de *Maria Rosa*, de Guimerà, feta per John Strasberg amb escenografia de Josep Guinovart,⁶ tot l'univers objectual el fan, pràcticament, els béns materials dels personatges. Com apuntava abans, els objec-

5. La convenció de la quarta paret pròpia del teatre a la italiana avui es converteix sovint en una quarta paret envolupant que dona lloc a unes escenificacions que, en absència de parets que puguin reproduir un interior, es recolzen fortament en els objectes de més mobilitat.

6. *Maria Rosa*, de Guimerà. Direcció de John Strasberg i escenografia de Josep Guinovart. Estrenada al Teatre Condal de Barcelona el 1983 per la companyia del Centre Dramàtic de la Generalitat de Catalunya.

tes tenen una utilitat i una funció, però també formen part d'un sistema de possessió i adquireixen, probablement, la seva major dimensió sociològica en l'esmentada conversió en béns, en subjectes de desig amb una funció de portadors de signes i exponents socials.

Aquest fet té, per descomptat, una importància decisiva en els contextos escènics naturalistes. Si, com deia abans, els avatars dels objectes no afegeixen res al seu caràcter definitori, l'espectador treballa sense sorpreses ni gaires tensions. Ara, de sobte, un objecte transgredeix la seva funció i es fa indispensable en l'avanç de l'acció. No és freqüent, però resulta molt interessant i sol ser una font de plaer teatral de primera qualitat. La dramaturgia de Guimerà demostra un gran enginy en aquest àmbit. *Maria Rosa* n'és una bona mostra i val a dir que l'escenificació de John Strassberg treu tot el partit del tràfec d'objectes que suggereix el text.

Un exemple de com la simple conversió momentània d'una funció privada en una funció pública d'un objecte fa avançar una situació: la presència visible de diners damunt una taula al voltant de la qual s'ha parlat abans de la seva manca és indicatiu clar de canvis en conflictes anteriorment plantejats. El diner és comptat i guardat pels personatges. Es fan comptes, se salden deutes, es fan cises... Allò privat passa a ser notori, i allò públic passa a ser personal. El paper d'unes monedes és un actant fonamental en aquest pas de l'acció.

Un altre exemple: la bugada ben impersonal que estén al sol un personatge sense establir-hi cap més relació que la purament pràctica rep, en un moment donat, la mirada d'un altre personatge que la impregna d'un determinat sentiment. L'espectador tradueix o dedueix, en el seu escrutini personal, unes reaccions més o menys subtils. L'espectador materialitza en aquesta roba estesa la possibilitat d'un nou esdeveniment. L'objecte anuncia o enuncia un nou conflicte. El personatge que ha estès la roba pot continuar, tanmateix, sense adjudicar-li cap paper atès que representa no haver-se adonat de l'apropiació de l'objecte produïda per la mirada de l'altre personatge. L'objecte s'identifica de seguida amb un sentiment que hipotèticament generarà unes intencions que poden fer avançar l'acció. És a dir, de la mateixa manera que els objectes inanimats acostumen, com els personatges, a arrossegar amb ells els espais que habiten, arrosseguen també les intencions que s'hi han dipositat. La roba estesa per

Maria Rosa mantindrà, doncs, el seu paper fins i tot en l'absència del personatge que l'hi ha adjudicat.

Maria Rosa treu una camisa d'un bagul i amb la seva mirada evoca a l'espectador un temps passat, un personatge i un espai absents. Però l'espectador coneix la possible arribada imminent d'un altre personatge, la mirada del qual posaria en perill el caràcter privat d'aquesta acció, d'aquesta relació intensa amb un objecte personal. L'imaginari de l'espectador superposa damunt del triangle que està actuant un altre d'hipotètic. La tensió és inevitable. Acció pura, atès que l'objecte —la camisa— esdevé amb la inevitable aparició del fantasma en l'imaginari de l'espectador, un perill per al manteniment de la configuració del conflicte. Què succeirà, es pregunta l'espectador, si arriben a convergir les dues mirades sobre un mateix objecte que pot remoure dos passats ben diferents?

Maria Rosa, de Guimerà, és la història d'una venjança. El seu desenllaç és una cadena d'esdeveniments protagonitzats per quatre estris ben destacats del conjunt de l'utilatge dispost per representar una taula de noccs. També s'hi alludeix —des del principi del drama— a una història passada materialitzada en algunes al·lusions a dos objectes personals. Maria Rosa i Andreu es van conèixer i es van casar potser gràcies a una agulla que va fer sagnar el peu del xicot mentre trepitjava raïm. La mort d'Andreu fou conseqüència d'haver estat declarat culpable d'una mort, la qual culpabilitat va ser provada per la presència del seu mocador.

Però tornem a l'escena de l'àpat de noccs que celebra, precisament, el casament de Maria Rosa amb el sospitós Marçal, que havia estat amic íntim d'Andreu. Un personatge introdueix en l'escena un ordre de vi com a regal de noccs. Aquest vi possiblement conté encara sang del mort a causa del vell accident de l'agulla. El vi, l'ordre, doncs, és un desafiament, i la configuració de la situació canvia. El nuvi ha de demostrar la seva innocència bevent aquell vi. La venjança es posa en marxa. Un personatge trenca el porró, que alenteix el consum del vi, i obliga a introduir gots, que acceleraran la borrarxera de la qual sortirà la confessió del noucasat: ell havia introduït temps enrera el mocador que condemnà un innocent, acte que, en definitiva, li va permetre d'arribar a l'escena present. Un ganivet procedent de la mateixa taula de noccs serà l'arma definitiva de la venjança de Maria Rosa.

Com veiem, una agulla i un mocador evocats desencade-

naren el drama. Un odre de vi, un porró, un got i un ganivet presents formen l'arma del desenllaç. Una arma amb diferents gallets, en podríem dir, i amb diferents executors. Una mena d'eximent per a l'executor definitiu, o un parany subtil que ha permès precipitar una situació tràgica. La versemblança escènica d'aquest desenllaç fatal depèn, finalment, d'un subtil joc d'intromissions successives d'estris domèstics en l'acció: la precipitació dels esdeveniments adquireix versemblança sense necessitar cap convenció temporal ni espacial.

L'INDICI ALEATORI

Un objecte de qualsevol categoria pot introduir-se en l'acció per moltes més vies que la lògica d'ordre psicològic. Pensem en les possibilitats que l'escenografia i la il·luminació tenen per a donar relleu a qualsevol element inanimat de l'escena. Però, al marge d'això, pensem que la pròpia inusitació d'un objecte respecte al conjunt d'objectes pot arribar a reconduir una acció escènica. Com més ens allunyem d'una lògica imitativa de l'entorn social, d'un enfocament naturalista, més possibilitats té el context escènic de donar relleu a les possibilitats imatginistes dels objectes.

L'escenificació que s'allunya de la lògica naturalista pot arribar a crear acció escènica a partir d'una relació aleatòria dels esdeveniments amb els personatges i els objectes. El suspens, per exemple, sovint no és res més que el manteniment d'aquesta aleatorietat que fa que l'espectador no pugui saber ni preveure com el caràcter i els avatars d'un objecte personal, privat o públic, canviaran o no la configuració del conflicte. O com els avatars d'un objecte personal, privat o públic, poden dependre dels esdeveniments provocats pels personatges.

Aquesta relació entre objecte i acció ha estat molt utilitzada en la narració i en el cinema. Un exemple narratiu ben didàctic el tenim en la popular novella negra *El falcó maltès*. I només caldria passar revista a la filmografia de Hitchcock per entendre perfectament l'abast d'aquesta teoria. I, naturalment, aquesta aleatorietat ha estat sempre present en el millor teatre. ¿No és l'acció d'*Otello* una successió de contingències relacionades amb la presència o l'absència, la permanència o el trànsit, la pertinença o la disponibilitat del

mocador de Desdèmona⁷ en el context escènic i en la imaginació de l'espectador? ¿No és un element inquietant l'indici aleatori que representen les pistoles del pare de Hedda Gabler en l'obra homònima d'Ibsen? ¿No és el carretó de la *Mare Coratge* que ja he esmentat més amunt causa i efecte de moltes paradoxes?

L'EXEMPLE CAVALL AL FONTS, DE BROSSA-MESALLES

En l'escenificació de J. Mesalles de *Cavall al fons*, de Joan Brossa,⁸ es mostra una perfecta ordenació funcional de l'entorn dels personatges. Eines, accessoris, llibres defineixen l'ofici de relligadors dels usuaris de l'indret, mentre que parets, mobles i utilatge informen alhora que es tracta d'un habitatge familiar. Analitzem un moment de l'acció: dues dones grans mantenen una conversa. L'espectador dedueix que una d'elles és la visitant pels seus accessoris personals: hi ha un portamonedes destacat damunt una cadira. La idea de visita és corroborada per la presència d'una ampolla d'anís i dues copetes damunt el banc de relligar. La mestressa explica a la visitant la història vaga d'uns canelobres de procedència misteriosa. L'acció promet un nou esdeveniment quan la dona treu els canelobres d'un calaix, els desembolica, els ensenya i els torna a desar. Tot aquest trànsit ocupa intensament l'atenció de l'espectador, però les mirades dels personatges no afegeixen cap matís a l'expectativa, atès que no han adjudicat cap paper a l'objecte protagonista. Cap mòbil ni cap finalitat apareix en el joc. En una dramàtúrgia convencional, aquesta aleatorietat la podríem acusar de gratuïta. Però el caràcter en certa manera paròdic de la dramàtúrgia de Joan Brossa permet subvertir eficaçment el procés de recepció fent que no passi res allí on sol passar. L'aparició de l'objecte de procedència vaga es produeix en un context que en parla amb vaguetat i res no modifica la situació. Aquesta aleatorietat dels indicis que l'objecte aporta a l'acció aconsegueix, sota una aparent lògica naturalista, un

7. Vegeu J. M. BARDAVIO, *La versatilidad del signo*, «Comunicación serie B».

8. *Brossàrium I*, de Joan Brossa. Direcció de Jordi Mesalles i escenografia de Pep Madaula. Estrenat al Teatre Prado de Sitges el 1982 pel Centre Dramàtic de la Generalitat.

aïllament, per no dir una desdramatització, perfectament surrealista.

L'EXEMPLE *EL BALCÓ*, DE GENET-PASQUAL

Aquest ús aleatori de l'objecte personal privat o públic pot també integrar-se plenament en un discurs fonamentalment ideològic. L'objecte també pot apropiari-se del paper principal d'un conflicte a través de transposicions metafòriques o d'adjudicació de valors simbòlics. El símbol, o l'allusió a un valor universal d'un objecte introduït en l'acció per la seva funció primària, pot fluctuar segons l'ús que se'n faci.⁹

He trobat alguns exemples interessants en aquest sentit en l'escenificació de Lluís Pasqual d'*El balcó*, de Genet.¹⁰ En aquest cas, els objectes personals que condueixen els moments de l'acció que analitzaré són la indumentària i els accessoris propis del personatge, a través dels quals l'espectador identifica un paper social, essent alhora símbols d'unes institucions del poder; però alhora l'ús que en fan els personatges en els rituals del bordell provoca una ambigüïtat en la comprensió: tots aquells elements que caracteritzen un jutge, un eclesiàstic, un militar, un policia, pertanyen realment als seus usuaris o són disfresses llogades al bordell? Fins i tot els coturns que acompanyen els uniformes i que en primera instància serien l'accessori revelador de llur caràcter de disfressa es mantenen també en un terreny ambigu, atesa la fàcil assimilació convencional, per part de l'espectador, d'una realitat escènica estilitzada.

Ambigüïtat capital, perquè aquí el caràcter i els avatars d'aquests elements simbòlics estableixen una complexa dialèctica. L'espectador es troba en la dificultat d'anar cons-

9. En un context escènic naturalista la transposició metafòrica només es pot donar, com a la vida, quan un personatge utilitza un objecte per il·lustrar una acció que es refereix a un altre objecte. També hi poden aparèixer valors simbòlics en els objectes, donada la universal convencionalització social de molts objectes. Una corona reial, una bandera, un uniforme, uns colors determinats no perden la seva càrrega simbòlica en cap context.

10. *El balcó*, de Genet. Direcció de Lluís Pasqual i escenografia de Fabià Puigserver. Estrenada pel Teatre Lliure, de Barcelona, el 1980.

tatant les hipòtesis suscitades al triangle de mirades: en la seva apreciació directa de l'objecte assumeix el seu caràcter simbòlic; però li cal detectar també aquesta assumpció en els personatges que el fan servir. Hi ha teatre dins el teatre i mai no s'acaba de veure clar en quin punt el símbol és real i en quin punt el símbol és llogat. Cal saber, per a comprendre el sentit darrer de les situacions, què és autèntic i què és fals, pel que fa a la propietat dels uniformes i els accessoris. El triangle analític troba aquí un dubte i un efecte de mirall que repeteix el dubte fins a l'infinit. I no és pas que el triangle de reconeixement no ens serveixi per a un cas com aquest. Serveix perfectament: és, precisament, en aquesta confusió on es troba el sentit més profund del discurs de l'obra de Genet, ben servit en aquesta escenificació gràcies a la precisió actoral en la relació amb les seves pertinences objectuals.

L'EXEMPLE EL MÉS FELIÇ DELS TRES, DE LABICHE-MELENDRÉS

És obvi, i els petits exemples que acabem d'examinar ens ajuden a entendre-ho, que el teatre que no persegueix una reproducció naturalista de l'entorn social aguditza notablement el dinamisme del triangle que estableix l'espectador amb els personatges i els objectes. I això encara va en augment a mesura que una dramaturgia s'allunya de la convenció de la «quarta paret».¹¹

Examinaré alguns exemples extrets en aquest sentit de l'escenificació de Jaume Melendres del vodevil d'Eugène Labiche *El més feliç dels tres*.¹² Pensem, d'antuvi, que el vodevil és un gènere que sovint basteix la seva arquitectura sobre una convenció tan peculiarment teatral com és l'apart,¹³ que sol dur a extrems curiosos les possibilitats de manipulació escènica de la versemblança.

En l'escenificació alludida, per començar, la no-submis-

11. Tant en escenaris a la italiana com en escenaris oberts en un sentit semblant a l'examinat a la nota número 5.

12. *El més feliç dels tres*, de Labiche. Direcció de Jaume Melendres i escenografia d'Andreu Raval. Estrenat per la companyia Teatre de Sants el 1982.

13. Vegeu «Estudis Escènics», número 23, J. MELENDRÉS, *Escenificar Labiche, elogi de l'apart*.

sió del context escènic a la realitat queda ben clara en el disseny de l'entorn dels personatges: l'escenografia atorga al saló d'un pis burgès quelcom tan improbable com dos escalfapanxes. Tanmateix, serà el seu bon ús durant l'acció allò que decidirà la seva pertinència; també pel que fa al canapè que ocupa el centre de la sala que esdevindrà cèntric amagatall, el rellotge de paret que descobrirà un doble fons i el retrat penjat a la paret que resultarà que amaga un altre retrat al seu revers, per posar alguns exemples.

El conreu de l'apart i l'afecció d'aquestes dramaturgies a l'amagatall sovintegen la provocació de situacions escèniques on els personatges també poden exercir amb impunitat l'ofici d'espectador sense sortir de la ficció. Observacions impunes pel forat del pany, o a través d'uns prismàtics, per una finestra o darrera d'una planta, que els personatges puguin fer d'un objecte o d'un altre personatge, en aquest cas invisible per a l'espectador, afegeixen un ric component imaginari al triangle del reconeixement de les expectatives situacionals. Tot això afegit a l'incessant tràfec de personatges i objectes i a la finalitat còmico-didàctica pròpia del gènere.

Veiem com objectes i personatges poden, en aquest context, arribar a competir pel que fa a qui serà el portador del paper essencial de cada situació. En una escena d'*El més feliç dels tres*, apareix un personatge amb un regal, una ampolla de licor que col·loca damunt el relleix d'un dels escalfapanxes. Més tard, arribarà un altre personatge amb un regal idèntic que col·locarà al costat de l'anterior. L'eventual curiositat que provoca aquesta coincidència en tots els personatges que participen en aquesta situació porta també l'espectador a interessar-se tant pel desenllaç d'aquesta contingència objectual com pel motiu de la visita dels seus introductors. L'espectador reconeix de seguida si els personatges que van arribant és la primera vegada que trepitgen aquell lloc o si ja hi han estat abans i els és més o menys familiar. L'actitud que permet tenir aquesta informació sorgeix sovint de l'observació de l'entorn per part del nouvingut. I, viceversa, els usuaris de l'entorn representat aportaran també al triangle de l'espectador el veredict de llurs mirades damunt les coses que porten els nouvinguts.

És clar que quan es dona el cas que un personatge introdueix un objecte personal animat —una gallina— l'espectador, inevitablement, afegirà a la seva observació l'eventualitat d'una possible reacció imprevisible de l'au. Una perillo-

sa rebel·lió envers totes les lleis de la ficció teatral, capaç d'atreure en un moment tot l'interès de l'espectador.

Però tornem al tràfec d'objectes que té lloc al vodevil de Labiche escenificat per Melendres: l'espectador deixa aviat de preocupar-se de l'hora que pugui marcar el rellotge o de si està aturat, atès que el que en realitat l'interessa del rellotge és la seva eventual utilització de bústia de les correspondències adúlteres que fan avançar l'acció. L'espectador, com els personatges, no dedica gaire temps a fixar la procedència ni els desastres que pugui haver causat un tros de canonada que passeja un personatge, sinó el seu caràcter d'indici d'una presència conflictiva. I així, objecte per objecte. L'eventualitat de la situació de l'utilitatge és en aquesta dramaturgia més important que el seu contingut biogràfic, la seva procedència o la seva destinació. I aquest efecte pot produir-se fins i tot en casos en què la caracterització del personatge depèn en part de la seva relació amb l'objecte.

L'acció és, en aquests casos, una trama de contingències que poden ser causa o efecte de la presència o l'absència i de la permanència o el trànsit dels objectes introduïts en el conflicte. Aquestes contingències exerceixen un efecte còmic infallible. L'espectador veu en la peripècia d'aquests objectes una materialització, quasi una nova codificació, de l'estira-i-arronsa del conflicte. En aquest vodevil, els avatars de l'utilitatge són tan brutalment utilitaris com les paraules i els desplaçaments, gairebé sempre al servei de fer versemblant una situació en fals.

Hom diria que aquí els mòbils dels actes dels personatges no procedeixen de sentiments profunds, de cap ètica ni de cap moral, sinó que més aviat són una necessitat constant que té cadascun de dur les coses al seu terreny. De manera que les coses poden suplir fàcilment els cossos. Un cop l'amant és dins l'armari, l'important és l'armari.

Un cop introduït en l'acció, es pot mantenir el significat de l'objecte per a una funció de dissimulació. Com si el seu contingut semàntic fos una disfressa, una màscara. En definitiva, en un vodevil com *El més feliç dels tres*, els avatars de l'utilitatge arriben a adquirir més importància que el seu mateix caràcter. Tant si han estat introduïts en l'acció amb lògica o sense, presents o absents, mostrats expressament o expressament amagats, marquen el punt del conflicte com un rellotge.

OBLIGACIONS ESCÈNIQUES

Hem parlat fins ara d'objectes que arriben a ser agents de l'acció escènica en intervenir d'alguna manera en els desigs dels personatges. Però l'escenificació pot arribar a independitzar els papers dels objectes de l'entorn inanimat. Un objecte pot ser perfectament coherent en el seu context pel que fa al seu caràcter, però, si la seva introducció i la seva participació en l'acció trenquen la lògica, l'objecte adquireix un relleu inusitat. També pot succeir tot el contrari. L'objecte més exòtic i aliè al context general pot ser introduït amb una justificació tan pertinent que el contrast pot ser d'un ordre gens inusitat. És una qüestió de versemblança, una finalitat de l'escenificació que, en realitat, no coneix els límits.

La capacitat d'un objecte d'erigir-se en agent de l'acció es pot produir, doncs, en un ampli arc entre l'absència de relleu¹⁴ d'un entorn purament indicador d'un ambient i l'aportació d'informació fonamental o d'un paper essencial per a la formulació d'una situació. I de la mateixa manera que un escenificador o un dramaturg mira de no deixar en suspens la peripècia dels personatges, els avatars escènics dels objectes que intervenen en l'acció han de tenir, a més d'una introducció pertinent, una destinació satisfactòria.

Aquesta obligació dramúrgica augmenta la seva importància i alhora la seva dificultat en la mesura que una escenificació s'allunyi de la simple reproducció de l'entorn social.

Quan un objecte assumeix una transposició simbòlica o una determinada utilització metafòrica, rep la responsabilitat de mantenir el contingut del seu caràcter durant tots els seus avatars escènics, atès que està exigint constantment a l'espectador un considerable esforç selectiu de connotacions, no sempre ratificades per la mirada del personatge o per l'ús que se'n fa. Torno a fer servir un exemple extret de l'escenificació de Lluís Pasqual d'*El balcó*, de Genet: les ulleres de metacrilat que fa servir Madame Irma, la mestressa del

14. Recordem el popular i poc casual hàbit dramúrgic que inicia els actes amb la presència d'una minyona passant l'espolsador objecte per objecte. Una guia que al cinema seria el recorregut de la càmera que descriu l'entorn objectual, en aquest cas limitant el camp visual. Un món d'objectes en repòs en el qual potser alguns despertaran per intervenir en els fets.

bordell. Per les seves paraules es dedueix que Madame Irma, a través de les ulleres, veu tot allò que passa dintre del bordell. L'espectador entén el joc i no necessita adjudicar a les ulleres ni un caràcter màgic —no hi veu, realment— ni un valor simbòlic que alludeixi al poder de la mestressa. Tot el context escènic, considerablement metafòric i per tant versàtil, facilita la subtil metàfora de les ulleres. L'objecte és introduït amb prou lògica i el problema que l'escenificació ben segur es va haver de plantejar fou com mantenir amb la intensitat necessària la metàfora de les ulleres.

Quan els objectes assumeixen aquestes transposicions, mantenir la seva força exigeix, més que mai, que les seves aparicions siguin pertinents. L'economia és fonamental. Molt encertadament, en l'escenificació esmentada, les ulleres de metacrilat només s'introduïen quan havien d'acomplir la seva funció: la *madame* només les utilitzava quan es trobava sola en el seu entorn privat.

Crec, doncs, que és obvi que l'escenificació té unes obligacions generals amb els avatars dels objectes inanimats que fa servir. Si hom vol mantenir sense esclatxos el joc amb l'espectador, podríem arribar a la conclusió que fins i tot la seva destinació, com deia abans, o, dit d'una manera més pràctica i prosaica, la seva desaparició d'escena, hauria de ser tan lògica i pertinent com la seva aparició.

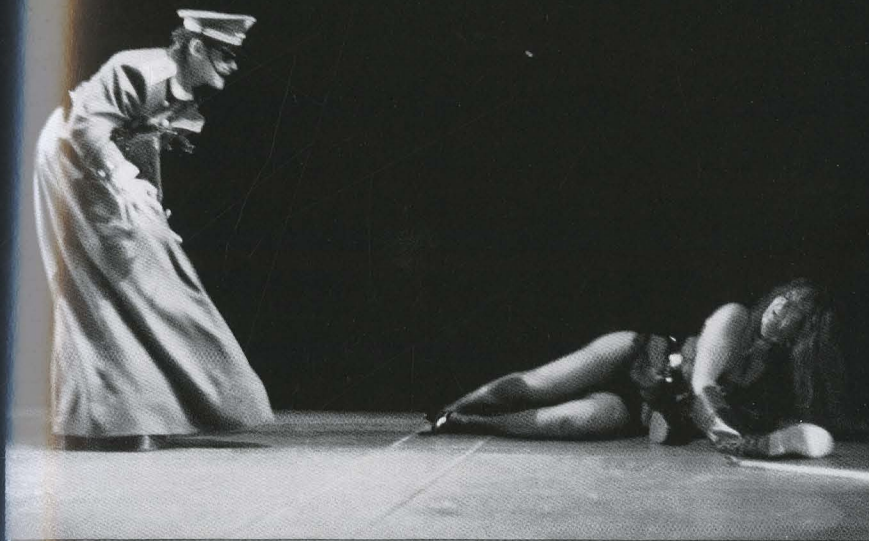
Un oblit en aquest àmbit és probable que comporti frustració d'alguna parcel·la del plaer de què l'espectador vol gaudir des de la seva observació privilegiada. Un exemple final per il·lustrar aquest apèndix de les obligacions ens el proporciona una anècdota de l'escenificació de Jaume Melendres de *La importància de ser Franc*, de Wilde.¹⁵ En una de les escenes un personatge femení arrenca i rebrega els fulls del llibre en què estudiava i els va llençant a terra. L'escena següent introdueix un personatge davant del qual cal de totes passes amagar els papers del terra. El personatge els amaga sota la seva voluminosa faldilla, la qual cosa fa que durant tota l'escena no es pugui moure del lloc que ocupa. D'aquesta contingència prové la força còmica de l'escena. Durant un primer muntatge de les escenes, un cop aconsiguïda l'efectivitat escènica d'aquest *gag*, les situacions successives feien que els personatges s'oblidessin de la presèn-

15. *La importància de ser Franc*, de Wilde. Direcció de Jaume Melendres. Estrenat per la companyia de l'Institut del Teatre de Barcelona, el 1983.

cia d'aquells paperots rebregats que romanien al terra del jardí representat. Però quan l'obra es va representar en un escenari amb una inclinació més pronunciada, de sobte, la presència —permanència— d'aquells papers per terra era tan pesant per als ulls de l'espectador que, inevitablement, alterava la recepció nítida de les noves situacions. El lapsus fou solucionat seguint la tònica del muntatge de donar versemblança a tries arbitràries. Melendres afegí a l'escena esmentada una acció de torna: els personatges als quals s'amagaven els fulls rebregats, finalment, els descobreixen i cominen qui els amagava a recollir-los. El personatge ho fa i es veu obligat a mantenir-los comprimits a la mà; ja han desaparegut de terra —dels ulls de l'espectador— però no pas de l'escena: quan els actors surten d'escena, el personatge que duu els papers a la mà els transfereix l'enrabiada del final de la situació i llença la bola als actors sortints. Els paperots van a parar entre caixes sense perdre l'escena ni un gram del seu sentit. La contingència havia estat solucionada i, a més, la situació enriquida.

La hipòtesi dels triangles de mirades amb què opera l'espectador en la interpretació de la relació personatge-entorn, aplicada sistemàticament en el procés d'escenificació, pot ser una excellent comprovació dels missatges que es volen construir. I tot i que aquest treball no hagi sortit d'uns entorns escènics fets d'objectes concrets, reals o reproductius, aquesta teoria és aplicable també al reconeixement dels papers escènics d'objectes inanimats abstractes. I fins i tot dels objectes imaginaris als quals es pot alludir en una pantomima. En un context escènic d'objectes estilitzats o d'objectes abstractes oberts a una interpretació en funció de l'ús que se'n faci, l'espectador pot arribar a elaborar tot un sistema d'associacions funcionals dels objectes per les seves formes i les seves dimensions, per exemple, en una simplificada interiorització de l'estructura de l'univers inanimat de l'entorn social.

A l'escenari, a més de practicar la més estricta imitació de la vida, hom en pot transgredir, en representar-la, tots els axiomes psicosociològics. A l'escenari hom pot contradir comportaments establerts i inventar-ne de nous. I també inventar nous objectes i sistematitzacions desconegudes. Sempre, és clar, que no considerem la representació teatral com un objecte més dels que fan el nostre entorn: si els objectes són mediadors socials creats expressament, el teatre, al capdavall, també es fabrica, s'adquireix i es consumeix.



El balcó, de Jean Genet. El caràcter simbòlic d'un vestit o d'un accessori pot arribar a ser la clau del discurs ideològic subjacent a l'acció. (Foto Ros Ribas.)



La importància de ser Frank, d'Òscar Wilde. La peripècia escènica dels objectes inanimats ha de trobar la seva versemblança en la lògica de l'escenificació. (Fotos Ros Ribas.)





***El més feliç dels tres*, de Labiche. Els objectes introduïts en l'acció, amb lògica o sense, presents o absents, mostrats expressament o expressament amagats, poden marcar el punt del conflicte com un rellotge.**



Maria Rosa, d'Àngel Guimerà. Els objectes, a més de tenir una utilitat i una funció, són eloqüents exponents socials per la seva conversió en béns. (Foto Ros Ribas.)



Maria Rosa, d'Àngel Guimerà. Els objectes mantenen el seu rol, fins i tot en absència del personatge que l'hi adjudica. (Foto Ros Ribas.)



Maria Rosa, d'Àngel Guimerà. Els avatars d'uns objectes poden ser la clau dramàtica de l'evolució d'una situació dramàtica. (Foto Ros Ribas.)



***Cavall al fons*, de Joan Brossa. La introducció d'un objecte inusitat pot arribar a reconduir el sentit d'una acció escènica. (Foto Quim Boix.)**

RESUMEN

El ser humano mantiene una relación particularmente intensa con todo aquello que le rodea en el tiempo y en el espacio. Tanto el medio natural como el universo inanimado del que se rodea constituyen un formidable interlocutor mudo, causa y efecto de gran parte de su actividad. La gran complejidad estructural y funcional del entorno tiene en su reproducción teatral casi tanta trascendencia como los comportamientos humanos.

La práctica teatral ha creado, tradicionalmente, divisiones gremiales entre decorado, *atrezzo* y utillaje, correspondientes a agrupaciones más o menos sistemáticas de los objetos por tamaños y funciones, dentro de un criterio técnico de separación, durante la representación, de los objetos que deben introducir los propios personajes respecto de aquellos que han de ser colocados en escena por otros medios. Podría en cierto modo decirse que esta tradición mecánica surgida de la práctica se adelanta, en muchos aspectos de sus sistematizaciones, a muchas teorías de los objetos elaboradas modernamente.

Este trabajo, bajo seis epígrafes —«El entorno: del contexto social al contexto escénico», «Función escénica de los objetos», «Reconocimiento del papel dramático de los objetos», «El objeto privado», «El indicio aleatorio» y «Obligaciones escénicas»—, examina dramáticamente la representación del entorno social en base a las diferentes funciones escénicas de los objetos y propone un esquema del funcionamiento del papel dramático de los objetos a partir del estudio de la incidencia de los accesorios personales en la acción dramática de cinco escenificaciones catalanas recientes: *Maria Rosa*, de Guimerà, puesta en escena por John Strasberg; *Cavall al fons*, de Brossa, puesta en escena por Jordi Mesalles; *El balcó*, de Genet, puesta en escena por Lluís Pasqual; y *El més feliç dels tres*, de Labiche, y *La importància de ser Franc*, de Wilde, escenificadas por Jaume Melendres.

RÉSUMÉ

L'être humain a un rapport particulièrement intense avec tout ce qui concerne le temps et l'espace. Le milieu naturel

ainsi que l'univers inanimé qui l'entourent constituent un interlocuteur muet formidable, cause et effet d'une grande partie de son activité. L'énorme complexité structurale et fonctionnelle de l'environnement dans sa reproduction théâtrale a presque la même importance que la conduite humaine.

La pratique théâtrale a traditionnellement créé des divisions corporatives entre décor, *atrezzo* et outillage qui correspondent à des groupements plus ou moins systématiques des objets d'après leurs dimensions et fonctions, dans un critère technique de séparation, pendant la représentation, des objets qui seront introduits par les personnages eux-mêmes de ceux qui seront placés sur scène par d'autres moyens. On pourrait dire que cette tradition mécanique surgie de la pratique devance, à certains égards de ses systématisations, plusieurs théories modernes sur les objets.

Ce travail, sous six épigraphes —«L'environnement: du contexte social au contexte scénique», «Fonction scénique des objets», «Reconnaissance du rôle dramatique des objets», «L'objet privé», «L'indice aléatoire» et «Contraintes scéniques»—, examine dramaturgiquement la représentation du milieu social en accord avec les différentes fonctions scéniques des objets et propose un schéma du fonctionnement du rôle dramatique des objets, d'après l'étude de l'incidence des accessoires personnels dans l'action dramatique de cinq récentes mises en scène catalanes: *Maria Rosa*, de Guimerà, mise en scène par John Strasberg; *Cavall al fons*, de Brossa, mise en scène par Jordi Mesalles; *El balcó*, de Genet, mise en scène par Lluís Pasqual; et *El més feliç dels tres*, de Labiche, et *La importància de ser Franc*, de Wilde, mises en scène par Jaume Melendres.

SUMMARY

The human being maintains a specially intense relationship with everything concerning time and space. The natural surrounding as well as the inanimated universe which surround him are perfect mute interlocutors, cause and effect of a great part of his activity. The structural and functional complexity of the environment has in its theatrical reproduction almost the same importance as human behaviour.

Theatrical practice has traditionally created guild divisions between seating, *atrezzo* and tools, corresponding to more or less systematical groups of objects, according to their size and function, within a technical judgment which, during the performance, separates the objects introduced by the characters themselves from those placed on the stage by other means.

It could be said that this mechanical tradition arisen from the practice is better, in some of its systematization aspects, than many present theories about objects.

This work, under six epigraphs —«The Surrounding: from the Social Context to the Scenic Context», «Scenic Function of Objets», «Recognition of the Dramatic Role of Objects», «The Private Object», «The Aleatory Sign» and «Scenic Obligations»—, examines dramatically the representation of the social surrounding, according to the different scenic functions of objects and proposes a scheme of the working of the dramatic role of objects, from the study of the influence of personal accessories on the dramatic action in five recent Catalan adaptations for the stage: Guimerà's *Maria Rosa*, staged by John Strasberg; Brossa's *Cavall al fons*, staged by Jordi Mesalles; Genet's *El balcó*, staged by Lluís Pasqual; Labiche's *El més feliç dels tres* and Wilde's *La importància de ser Franc*, both staged by Jaume Melendres.