

Drama

Carles Batlle

PID_00156095



Universitat Oberta
de Catalunya

www.uoc.edu

Índex

| | |
|---|----|
| Introducció | 5 |
| Objectius | 7 |
| 1. L'especificitat de l'escriptura dramàtica | 9 |
| 1.1. Escriptura dramàtica i escenificació | 10 |
| 1.1.1. Llegir teatre i veure teatre | 10 |
| 1.1.2. La teatralitat. El lector com a director virtual | 12 |
| 1.2. La formalització del discurs | 14 |
| 1.3. El text secundari: les acotacions | 15 |
| 1.4. El text primari | 18 |
| 1.4.1. Modalitats d'enunciació del discurs dramàtic | 18 |
| 1.4.2. El monòleg | 19 |
| 1.4.3. El diàleg | 22 |
| 1.5. Faula (història), trama i estructures dramàtiques | 24 |
| 1.5.1. Restituir la història | 24 |
| 1.5.2. La trama | 27 |
| 1.5.3. Seqüenciació i estructures | 29 |
| 2. Subgèneres | 31 |
| 2.1. La tragèdia | 31 |
| 2.1.1. Definició aristotèlica. La catarsi | 31 |
| 2.1.2. La possibilitat d'una tragèdia contemporània | 32 |
| 2.2. Comèdia | 34 |
| 2.2.1. Definició, categories i efecte | 34 |
| 2.3. El drama | 36 |
| 2.3.1. Drama absolut, drama modern, drama contemporani | 37 |
| 3. El temps, l'espai, els personatges i el punt de vista teatrals | 40 |
| 3.1. El temps del teatre | 40 |
| 3.1.1. Temps dramàtic i temps escènic | 40 |
| 3.1.2. Què dona informació sobre el temps? | 41 |
| 3.1.3. L'ordre | 42 |
| 3.1.4. La durada | 43 |
| 3.1.5. La freqüència | 47 |
| 3.2. L'espai del teatre | 48 |
| 3.2.1. Espai dramàtic i espai escènic | 48 |
| 3.2.2. Un espai significant | 51 |
| 3.2.3. El lloc teatral i el text | 51 |
| 3.3. El personatge del teatre | 53 |

| | |
|---|----|
| 3.3.1. Personatge i persona | 53 |
| 3.3.2. Personatge dramàtic i personatge escènic | 54 |
| 3.3.3. Caracterització i caràcter | 54 |
| 3.4. Punt de vista i identificació | 58 |
| Resum | 60 |
| Activitats | 63 |
| Exercicis d'autoavaluació | 63 |
| Solucionari | 65 |
| Glossari | 67 |
| Bibliografia | 70 |

Introducció

Tradicionalment, els estudis de literatura, a l'escola secundària i a la universitat, han bandejat o menystingut l'estudi del **drama**. Durant molts anys, el **destí escènic** de la literatura dramàtica (el vincle a un referent teatral, a una situació discursiva "encara per fer", externa al text mateix) complicava la comprensió dels seus elements, la seva anàlisi i el seu comentari. Així mateix, l'absència de narrador, la falta de grans descripcions o l'accés indirecte al pensament dels personatges comportava un treball suplementari per a la imaginació: el receptor s'havia d'escarrassar a omplir l'excés de "buits" que el gènere dramàtic es complaïa proposar.

En el millor dels casos, l'anàlisi del text dramàtic assumia alguns dels protocols –no sempre òptims– de l'estudi literari de textos poètics i narratius: en determinades èpoques, se centrava en el context històric de l'obra o en el perfil biogràfic de l'autor; en d'altres, potenciava un comentari dels textos centrat exclusivament en el seu contingut, en les seves idees. Aquestes aproximacions, per més que partissin d'una perspectiva antropològica, sociològica, filosòfica o estrictament filològica profunda i rigorosa, acabaven ignorant l'especificitat del discurs dramàtic i el concepte de **teatralitat**. Durant molts anys, el teatre no ha estat ni ben ensenyat ni ben comprès.

Sortosament, ja fa temps que hem entès que **text i representació** van sempre de bracet, que no els podem considerar per separat; que *llegir teatre* significa 'escenificar (mentalment)'. I que aquest acte creador (encara que virtual) és únic, irrepetible, personal. Hi ha tantes escenificacions (lectures) d'un text dramàtic com receptors possibles. L'estudi del fet teatral no pot ignorar aquesta realitat.

El teatre ha exercit funcions artístiques i socials ben diferenciades (segons l'època i l'espai geogràfic): ha estat una "Bíblia dels pobres", que deia August Strindberg; ha permès comprendre les condicions de la fe i la dimensió de l'univers segons determinades religions; ha estat una escola de virtuts, un mirall per a la societat, una proclama ideològica, un element de transgressió estètica i moral, un simple bàlsam per a les emocions, una font de recerca estètica i filosòfica o, simplement, un entreteniment agradable.

En aquest sentit, el teatre –sobretot en el seu vessant escènic– ha estat un element imprescindible per a la vida quotidiana de totes les nacions: ha proporcionat espais d'aprenentatge, espais de debat públic i espais d'esbarjo (de relació social). En el teatre, s'han discutit idees i s'han assumit models de conducta, però també s'han pactat matrimonis o conxorxes polítiques.

Quan encara no existia el cinema, quan la novel·la era cosa de minories, quan l'esport era una idea grotesca, el teatre construïa l'imaginari i proporcionava totes les palestres del món occidental.

Avui el teatre continua viu en el nostre teixit cultural i social. Des dels grups d'aficionats, que hi busquen idees i distracció, fins al món professional, que mou enormes quantitats de diners o de pensaments.

La trobada, viva, present, immediata, entre el públic i els actors –persones de carn i ossos en la pell d'altres persones– proporciona emocions i experiències difícils d'assolir en altres mitjans artístics.

Una comprensió adequada de la literatura dramàtica –que comporta perdre la por a la seva aparença "estranya" i adquirir uns nous hàbits lectors– obre la porta a una forma de plaer estètic molt especial, molt antic, molt contemporani.

Objectius

Amb l'estudi del mòdul dedicat al "drama" pretenem assolir els objectius següents:

1. Identificar el gènere dramàtic i comprendre'l en la seva especificitat, com a material literari i també com a guió d'un esdeveniment escènic.
2. Exposar els conceptes teòrics bàsics que ajudin a entendre què és el teatre i de quina manera es construeix el seu discurs.
3. Saber diferenciar i analitzar els components principals del fet teatral; sobretot pel que fa a l'obra escrita, i accedint també a l'àmbit de l'escenificació.
4. Entendre, doncs, que encara que el teatre sigui un producte per a ser llegit, la seva lectura proposa unes regles del joc específiques, diferents de les que calen per a llegir novel·la, poesia o assaig.
5. Descriure les característiques principals de la tragèdia, la comèdia i el drama.
6. Il·lustrar amb exemples de textos clàssics i contemporanis les diferents qualitats de l'escriptura dramàtica.
7. Determinar les relacions funcionals que els diversos elements del drama mantenen entre ells.
8. Proporcionar a un nivell bàsic eines que permetin una valoració crítica de l'escriptura dramàtica (i del fet teatral, en general). Això és: valoració de procediments i estratègies, efectes i valors.

1. L'especificitat de l'escriptura dramàtica

"Ser o no ser, aquest és el problema:
saber si, a l'esperit, li és més noble sofrir
els cops i els dards de la ultratjant Fortuna,
o alçar-se en armes contra un mar d'affliccions
i eliminar-les combatent. Morir, dormir;
res més que això, i amb un son aturar
els sofriments del cor i els mil dolors connaturals
heretats per la carn. Això fóra un final
a desitjar devotament. Morir, dormir: dormir
i potser somniar. [...]"

Shakespeare, W. *Hamlet* (acte III, escena I, traducció de Salvador Oliva).

Si fóssiu actors, com interpretaríeu aquest famós monòleg?

És una qüestió que ha seduït el bo i millor de la professió teatral d'ençà dels temps de Shakespeare. L'hem pogut gaudir recitat de mil maneres diferents: com una tirallonga ràpida i incomprendible o com una pregària. L'hem vist amb l'actor passejant amunt i avall de l'escenari, estirat a terra, amb una calavera a les mans (una imatge que, curiosament, pertany a una altra escena de l'obra), mirant un mirall i, fins i tot, dalt d'una escala. De vegades cridant, de vegades rient, de vegades en un murmurí inaudible. Però a cada nova proposta escènica o cinematogràfica, asseguts a la sala, abans no s'apaguin els llums, encara ens plantejem el mateix interrogant: com s'ho faran per a representar el monòleg?

El text –el monòleg– sempre és el mateix. La manera de representar-lo, diferent. Hi ha tantes possibilitats escèniques com lectures. Cada persona que el llegeix, cada cop que el llegeix, imagina l'escena d'una manera nova.

To be or not to be

A la pel·lícula d'Ernst Lubitsch, titulada irònicament *To be or not to be* (1942), cada cop que el protagonista –un actor de renom– interpreta el monòleg (amb la grandiloqüència de les velles companyies de "primer actor"), l'amant de la seva dona s'alça de la butaca i surt del teatre. És el senyal convingut per a una cita. L'actor es posa nerviós. A mesura que la situació dramàtica avança i es complica, la manera com l'actor interpreta el monòleg també es va modificant.



Fotograma de la pel·lícula *To be or not to be* (1942) de Lubitsch

Hamlet

A l'escena II de l'acte III de *Hamlet*, l'heroi dona instruccions als comedians, que han vingut per actuar a palau davant dels reis. Són les recomanacions que hauria donat Shakespeare per interpretar el seu text? "Harmonitza el gest amb la paraula –els diu– i la paraula amb el gest, [...] qualsevol exageració s'allunya dels propòsits del teatre, que ha tingut i té encara la finalitat d'oferir un mirall a la naturalesa, mostrar a la virtut la seva pròpia figura i al vici la seva pròpia imatge, i a cada època i generació la seva forma i els seu estil propis. Ara bé: si això s'exagera o s'amorteix, per més que faci riure els que no hi entenen, entristeix els que tenen seny [...]. Ah, he vist actuar comedians que [...] es movien estufats i bramaven de tal manera que feien pensar que havien estat creats per aprenents de la Natura que no en sabien gaire, perquè imitaven la humanitat d'una manera totalment inhumana." (traducció de Salvador Oliva)



Julio Manrique interpretant Hamlet, Shakespeare, dirigit per Oriol Broggi a la Biblioteca de Catalunya (Barcelona, 2009)
© teatralnet

1.1. Escriptura dramàtica i escenificació

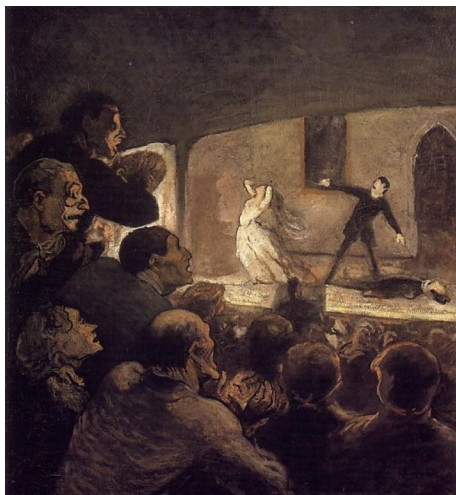
1.1.1. Llegir teatre i veure teatre

Suposem, doncs, que hem anat al teatre a veure *Hamlet*. Arriba el monòleg i ens agrada. Però no podem tirar enrere, no som al sofà de casa mirant un DVD amb la pel·lícula de Kenneth Branagh, o la més antiga de Lawrence Oliver. La representació és efímera, i encara que tornem l'endemà al teatre, res ja no

serà el mateix. Per contra, la lectura del text dramàtic ofereix la possibilitat de retrocedir, és a dir, de tornar enrere, de repassar fragments o d'interrompre la lectura. I també permet recuperar la mateixa obra al cap d'uns quants anys. I així, una vegada i una altra. En aquest sentit, podem afirmar que el teatre és etern i alhora fugaç.

Cada representació és un fet únic, irrepetible, es produeix per uns actors en procés de canvi (es transforma la intensitat de la veu, la gesticulació, la interacció entre els personatges, etc.) davant d'un públic que cada nit és diferent.

Hem de pensar que el text precedeix la representació (podem llegir-lo abans) i que al mateix temps l'acompanya. Durant la representació, intervenen altres sistemes de signes (la música, el moviment, la il·luminació, el llenguatge plàstic de les formes, dels volums i dels colors, etc.) que se sumen i se sobreposen al text. No és estrany que, en el transcurs d'una representació, perdem alguns fragments del text (**xarxes de textualitat**). De vegades parem més atenció al desplaçament d'un intèrpret o a un canvi de decorat que no pas a allò que diu el personatge que parla. Per tant, el valor del text s'intensifica o es difumina segons com s'integri en la representació. En canvi, quan llegim, només comptem amb un sol sistema de signes: la paraula. La resta de llenguatges, actius en la nostra imaginació, no fan nosa; si cal, s'esperen.



Honore Daumier, *At the Theater (The Melodrama)*, c. 1860-64

També hem de tenir en compte que la lectura del text és un acte privat de comunicació; per contra, assistir a una representació teatral implica una experiència col·lectiva. Sovint els actors parlen del públic usant un singular certament estrany: "estava atent", "badallava", "estava distret", "estossejava"... Com si es tractés d'una única persona. Sembla, doncs, que la reacció del públic es percep com una unitat des de l'escenari. O potser no?

Mirem-ho ara des de l'altre costat: canvia la nostra recepció en funció de la mena de **públic** que ens acompanyi? Ens integrem en un col·lectiu amb resposta global? Són preguntes complexes i amb una resposta no gaire precisa. Ens movem en el terreny pantanós de les apreciacions provisionals i subjectives. El que sí sabem és que en la lectura res no ens condiciona, estem sols.

1.1.2. La teatralitat. El lector com a director virtual

Durant segles –abans dels enregistraments fotogràfics i videogràfics–, el text dramàtic era l'única possibilitat de ressuscitar una representació. El text era concebut com un artefacte que contenia un sentit i una potencialitat escènica única. Només calia "traduir". Però traduir bé. De fet, la paraula *representació* dóna una pista clara d'aquesta idea: *representar*, en un sentit col·loquial del terme, significa 'tornar a presentar', és a dir, 'presentar altre cop una cosa que ja és completa en ella mateixa'. D'aquí el prejudici ancestral pel que fa al deute de **fidelitat al text**.

Fins no fa gaire, a l'hora d'escenificar, es mirava de "respectar" l'obra, d'actualitzar el seu sentit unívoc, la seva forma, de conservar la suposada voluntat de l'autor... Imperava la fantasia –certament, avui ens pot semblar ingènua– que totes les representacions d'un mateix text havien de resultar, tant sí com no, idèntiques. Aquesta actitud pressuposava l'equivalència semàntica entre el text escrit i la seva representació. No cal dir que no hi havia prou perspectiva històrica per a valorar els processos i les transformacions inherents a les convencions i als codis escènics de cada època.

La Poètica d'Aristòtil

La idea de fidelitat al text es pot inferir d'una lectura esbiaixada del que ha estat el tractat de dramaturgia més influent i discutit de tots els temps d'ençà de la tragèdia grega, la *Poètica* d'Aristòtil: "L'element que suscita temença i l'element que suscita compassió poden produir-se certament a partir de l'espectacle, però també poden produir-se a partir de la mateixa ordenació dels fets, la qual cosa és primicera i pròpia d'un poeta millor. Cal, en efecte, que la faula sigui composta de tal manera que, fins i tot sense ser vistos, aquell qui sent els fets esdevinguts s'esgarrifi i es compadeixi a partir de les coses que han passat". [Aristòtil (1985). *Retòrica. Poètica* (pàg. 338-339) (traducció de Joan Leita). Barcelona: Editorial Laia.] És a dir, allò que suscita les emocions (l'efecte de l'obra) és molt millor que neixi del text que no pas de la representació. La composició de la faula ha de garantir les emocions prescindint de les virtuts hipotètiques del muntatge.

La representació teatral, però, activa un conjunt de llenguatges que modalitzen l'enunciat (el text) original; o, dit en altres paraules, que li proporcionen les seves condicions d'enunciació. Avui sabem que el text despulcat, per bé que contingui un significat potencial, no fixa el seu sentit fins que no és representat. I si és cert que hi ha tantes representacions possibles com lectures, cal concloure que la idea de **fidelitat** és inviable.

"Una obra teatral es el registro verbal, literario, de mil posibles acontecimientos escénicos, entendiéndolo por acontecimiento escénico el encuentro de unos actores y unos espectadores en un tiempo y en un espacio concretos. Leer un texto teatral consiste en asistir a una representación imaginaria. Todos los niveles del discurso dramático remiten a un referente teatral, escénico, a un espectáculo que todavía no (o ya no) tiene lugar. Por lo tanto, leer teatro es poner en escena: el lector es un director virtual."

J. Sanchis Sinisterra (2002). "Lectura y puesta en escena". A: *La escena sin límites* (pàg. 237-238). Ciudad Real: Ñaque editora.

José Sanchis, en aquest article, argumenta que hi ha bons i mals lectors de teatre. Els mals lectors –diu– són aquells que, si bé són capaços de copsar totes les implicacions històriques, sociològiques, psicològiques, filosòfiques o filològiques del text, se'ls escapa el seu sentit escènic. És a dir, la seva **teatralitat**.

Què és, doncs, la teatralitat? La teatralitat és allò que és específic del teatre. Segons la famosa definició de Roland Barthes, parlem d'una autèntica "polifonia informacional": la interacció de diversos sistemes de signes (que vénen del decorat, del vestuari, de la il·luminació, de la posició dels actors, de la seva mímica, de la seva parla) que són simultanis però de ritme diferent, amb durades distintes, signes que no comparteixen significants però que semblen convergir cap a un significat comú. Una veritable "espessor de signes". Això –direu– és específic de la representació. Però què passa amb el text dramàtic? Com podem parlar d'"espessor de signes" si només hi ha paraula?

Un "bon lector" de teatre, com diria Sanchis, és aquell que es capaç de projectar teatralitat en un enunciat, de percebre la simultaneïtat i la interacció dels signes, "aunque el discurso textual no los focalice o ni siquiera los mencione" (pàg. 238). Quan activem la teatralitat, estem escenificant, encara que sigui virtualment: imaginem arquitectures teatrals, escenografies, visualitzem moviments o escoltem músiques. Més: endevinem intencions ocultes en els personatges, dobles sentits en les seves paraules, coses no dites. Proponem també un **subtext**.

El text conté totes les propostes escèniques, pròpies o alienes, actuals, pretèrites o futures, com una potencialitat.

Repetim-ho un cop més: quan llegim teatre escenifiquem, imaginem una representació teatral no un univers real i autònom. Si llegim teatre escenificant, si som uns bons lectors de teatre, projectem teatralitat sobre l'enunciat, sobre les paraules. La teatralitat s'activa en la lectura.

El que diferencia el text dramàtic de la resta de textos és el fet d'estar preparat, concebut, per a l'escena. Sobre el paper, tots els seus components remeten a aquesta idea: les acotacions, l'entrada de les rèpliques precedida pel nom del locutor, la indicació de les pauses, els diàlegs (que tenen una composició ben diferent dels de la novel·la), etc. Com diria Anne Ubersfeld, podem assegurar que el text dramàtic conté "matrius textuals de representativitat".

Lectura recomanada

Llegiu l'article de José Sanchis Sinisterra a la pàgina web de l'assignatura.

Lectura recomanada

Llegiu el fragment de l'article de Roland Barthes "Literatura y significación" que podeu trobar a la pàgina web de l'assignatura:

Ensayos críticos (pàg. 309-310). Barcelona: Seix Barral.

Lectura recomanada

A. Ubersfeld (1989). *Semiòtica teatral* (pàg. 16). Madrid: Cátedra.

Amb tot, aquestes matrius –diu Ubersfeld– "se deben menos al texto que a la lectura que de él se haga".

Conclusió: allò que és específic del textos dramàtics és el fet d'estar concebuts i disposats per a una representació (segons les convencions escèniques vigents). Cosa que no significa que no puguem llegir *teatralment* un text no concebut per al teatre (un text narratiu, una poesia, un assaig...).

Quan el director virtual d'un text esdevé director real d'un espectacle, iniciem un altre procés de comunicació artística en què el text és matèria prima d'un nou producte. El teatre, doncs, té una **doble destinació** . En primer lloc, la recepció individual del lector; en segon lloc, la recepció col·lectiva dels espectadors. L'autor inicia un procés de comunicació que dóna com a resultat l'obra dramàtica. El lector, després, interpreta aquesta obra (fa de director virtual). D'altra banda, aquest lector pot esdevenir director real: llavors proposa la seva lectura com a nou missatge que s'acaba representant davant d'un auditori plural. Si volem tancar el cercle, direm que la qualitat de la recepció col·lectiva acabarà condicionant els actes d'escriptura futurs a càrrec de l'autor.

1.2. La formalització del discurs

El text dramàtic acostuma a presentar un aspecte particular: les rèpliques dels diàlegs –les intervencions dels personatges– van precedides pel nom (o la designació) del locutor; hi ha **acotacions** entre parèntesis (o diferenciades per un criteri tipogràfic particular); observem diverses operacions de segmentació textual, amb jerarquies com ara l'acte o l'escena (aquesta segmentació comporta normalment abundància de blancs textuais); trobem modificacions curioses en la tipografia (que representen variacions de pronunciació escènica), i encara podríem parlar de la llista de personatges a l'inici de l'obra (*dramatis personae*) o, fins i tot, de les misterioses barres inclinades que, en algunes obres contemporànies, retallen les rèpliques en llocs del tot inesperats.

Aquesta manera de distribuir el text pretén, o bé facilitar la lectura del text, o bé ajudar a la seva articulació (amb vista als assajos), o bé indicar solucions d'escenificació possibles. Certament, la singularitat d'aquest mapa textual, comparat per exemple amb el de la narrativa, fa que el lector novell tingui dificultats per a deixar-s'hi anar.

"Un text dramàtic és un text escrit –o de transmissió oral– que recull el material lingüístic (parlaments d'uns personatges o parlaments i acotacions) destinat a una representació i, per tant, ajustat a les convencions pròpies del teatre, la qual cosa li atorga un tarannà diferent a la d'altres textos, independentment del procés de comunicació en el qual entrarà el text."

R. X. Roselló (1999). *Anàlisi de l'obra teatral (teoria i pràctica)* (pàg. 160). València/Barcelona: Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana / Publicacions de l'Abadia de Montserrat.

El material lingüístic que constitueix el text dramàtic s'organitza en dos grans grups:

- a) Les acotacions (o, en la tradició francesa, didascàlies)
- b) Els parlaments (o diàlegs)

Dit en una altra terminologia, el **text secundari** i el **text primari**.

1.3. El text secundari: les acotacions

Tal com resumeix Patrice Pavis en el seu conegut diccionari [P. Pavis (1983, 1998). *Diccionario del teatro* (pàg. 11-12). Barcelona: Paidós.], una **acotació** és un text, generalment escrit pel dramaturg i gairebé mai no pronunciat pels actors, destinat a aclarir la comprensió o el mode de presentació de l'obra.

Tanmateix, hem d'agafar la definició de Pavis de manera absolutament provisional. Trobem obres en què la distinció entre text primari i text secundari no és clara (parlem, evidentment, de casos en què aquesta indefinició és intencionada). Això comporta que les acotacions puguin ser pronunciades o no. O que puguin ser projectades, o llegides, o inscrites en rètols, com passa amb moltes obres de Bertolt Brecht.



Retrat de Bertolt Brecht

En altres casos, les didascàlies es disfressen de text primari. Quan, a *La vida es sueño* (el gran clàssic de Calderón de la Barca), Segismundo –que ha estat traslladat mentre dormia des de la seva fosca presó a les habitacions de palau– es desperta, exclama "¿Yo en palacios suntuosos? / ¿Yo entre telas y brocados? / ¿Yo cercado de criados / tan lucidos y briosos?", no està assumint en el seu discurs una funció estrictament didascàlica?

També pot passar que les acotacions no hagin estat escrites per l'autor. Això succeeix, per exemple, en obres concebudes oralment. En aquest cas, no hi ha acotacions perquè no calen (els autors de les tragèdies gregues, per exemple, dirigien i actuaven en les seves representacions). El seu afegit, doncs, ha estat posterior. Passa exactament el mateix en textos escrits per a una companyia específica: la immediata entre l'escriptura i l'assaig, amb la intervenció de l'autor en el muntatge –és el cas de Shakespeare–, les fa prescindibles. En definitiva, força vegades les didascàlies són degudes a una tradició editorial determinada, i no pas a la ploma de l'autor.

En línies generals i salvant totes les excepcions anteriors podem afirmar que les **acotacions** són un comentari metalingüístic de l'autor sobre la seva obra. O en altres mots: indicacions de preescenificació, notes per a fer entendre la situació, per a ajudar a visualitzar-la millor o per a orientar el treball de l'equip artístic.

Gairebé tots els intents de classificar les acotacions han partit d'aquesta idea. Podem resumir i redefinir les diverses propostes en un esquema aproximat:

- a) **Acotacions fora del text dramàtic:** pròlegs, advertiments, discursos, especificacions genèriques, títol, llista de personatges, etc. (en alguns d'aquests casos, la frontera amb el text primari és difusa).
- b) **Acotacions autònomes:** s'hi fa més evident que en la resta una veu narrativa (que tendim a associar amb l'autor). De vegades, s'elaboren com a material literari independent, pensat per al lector i no per a l'espectador.
- c) **Precisions informatives:** qui parla, a qui s'adreça, aclariments de sentit, etc.
- d) **Precisions discursives:** que modelitzen la interpretació que els actors fan del text. Entonació, intenció, volum, accent, sentiment associat, etc.
- e) **Precisions escèniques:** que orienten diversos aspectes de l'escenificació. Informen de l'entrada de llum o de música, indiquen transformacions i moviments escènics, etc. És a dir, ajuden a construir l'espai escènic.
- f) **Indicacions tècniques:** explícitament adreçades al tècnics de l'espectacle.

No cal dir que la frontera entre cadascuna d'aquestes classificacions és laxa, ambigua i no excloent. Vegem-ne un grapat d'exemples:

- "Hawkins pren el barret de terra i s'alça embutxacant-se els papers i les ulleres. Això vol dir que la reunió s'ha acabat. [...] La senyora Dudgeon, convertida en forastera a casa seva, resta palplantada, atuída sota el pes de la llei contrària a la dona, resignant-s'hi de la mateixa manera que s'ha resignat a totes les monstruoses calamitats, com a altres tantes proves de la grandesa del poder que les imposa i de la seva vermicular insignificança. Cal recordar que en aquell temps Maria Wolstonecraft només tenia divuit anys i la seva *Vindicació dels drets de la Dona* va aparèixer catorze anys més tard. La presència d'Elisa, que torna amb el gerro d'aigua, treu la senyora Dudgeon de la seva abstracció."
G. B. Shaw. *El deixeble del diable*.

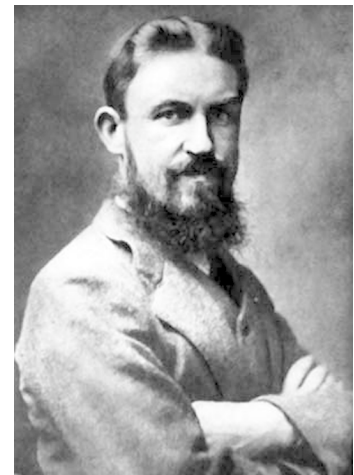
Som aparentment davant d'una didascàlia autònoma en què el narrador (l'autor?) es descara i opina. Aparentment també, l'acotació només està dedicada al lector. Però no és cert. D'una manera molt original, Shaw construeix literàriament "l'abstracció" de la senyora Dudgeon i, per tant, també està donant una precisió –suggestió– discursiva: què hem de percebre, quina sensació, quin ritme.

- "Argument: el gran treball acabat, Ulisses efectua el seu lent retorn. Però, i si Aiax s'hagués entossudit a tornar, ell també..."
J.-P. Sarrazac. *Aiax/(Retorna)*.

Ens trobem davant d'una acotació fora del text dramàtic. Pregunta: ha de *pronunciar-se* en l'escenificació? En qualsevol cas, el lector rep una informació que condiona les seves expectatives a l'inici del text. Com el pròleg de *Romeu i Julieta*, aquesta didascàlia és un text destinat a generar tensió, interès, a cridar l'atenció.

- "Vet aquí una àmplia sala d'esports. Allà baix, una llum cansada erigeix un refugi precari. Allà baix, també, una noia fràgil fa un exercici de dansa a la barra. Jo, embolicat per la boira, sento una pluja obstinada que cau al damunt d'unes magnífiques planxes metàl·liques. Una noia massa fràgil continua incansablement el seu exercici, sempre al límit de l'esgotament, de l'extinció. Després, el moviment s'apaga, la vida es dissol en l'ombra. La noia s'ha parat."
M. Deutch. *Diumenge*.

El narrador reconeix l'esdeveniment escènic i descriu poèticament les seves sensacions d'espectador. Se sent "embolicat per la boira" o nota com "la vida es dissol". De fet, l'adjectivació, la repetició, la construcció poètica del text, en definitiva, confereix un valor suggestiu a l'enunciat que va molt més enllà de la simple informació. No es tracta tant d'indicar signes precisos com de suggerir atmosferes (al director, virtual o real, de l'espectacle).



Retrat de G. B. Shaw

- "El vent aixeca una polseguera vermella; Léone veu algú sota la buguenvíl·lea. En uns xiuxiueigs i unes alenades, en uns batecs d'ales que l'envolten, ella reconeix el seu nom; després sent el dolor d'una marca tribal gravada en les seves galtes. L'harmattan, vent de la sorra, la duu al peu de l'arbre."
B.-M. Koltès. *Combat de negre i gossos*.

Una altre exemple d'acotació suggestiva (aquest cop, sense inclusió del narrador en la posició d'espectador). No cal posar cap cinta transportadora, ni fer bufar el vent de veritat, ni marcar amb un ferro roent la protagonista. Les indicacions ajuden a comprendre l'atmosfera i, també en aquest cas, l'estat d'ànim del personatge. Només això. Però aquesta acotació està pensada sobretot per a l'actriu, per a orientar-la, dir-li què sent i què desitja, i, en funció d'això, proposar-li intuïtivament com s'ha de moure, com s'ha de desplaçar, com ha de respirar.

- Després de gairebé cinquanta línies d'acotació inicial, l'acotació continua: "[...] Entre les dugues portes de mà dreta, el cromó de Juana la Loca, per banda de la porta del despatx, els de La conversió del Duc de Gandia i La rendició de Granada. Els bibelots i altres monades damunt la consola. Entre la consola i el balcó, en la paret, col·locada una gàbia amb un canari ensopit. Són les dugues i mitja de la tarda d'un dia plujós d'hivern. La llum entra escassa i trista pel balcó del fons" (A. Gual, *Els pobres menestrals*).

És la clàssica acotació naturalista, amb profusió de detalls per a explicar el context que determina els personatges. Una llarga tradició d'aquesta mena d'acotacions (que reconeix sempre un escenari frontal, amb una disposició espacial i arquitectònica vinculada a unes convencions escèniques concretes) ha presidit bona part del drama del segle XX. En aquest cas, l'apunt atmosfèric final, traïx l'interès de l'autor pel simbolisme teatral.

De tots aquests exemples se'n deriven encara un parell de reflexions:

- a) Com a acte narratiu, l'acotació pot estudiar-se partint dels conceptes estudiats al mòdul anterior ("Narrativa")
- b) Pel que fa al debat estèril sobre si calen o no les acotacions, o si el director les ha de respectar o no, la qüestió es resol fàcilment si tenim present que les acotacions només s'han d'escriure si són necessàries.

Un exemple inventat

Un HOME, que ha begut molt, parla amb un cec. "HOME: Quan estic trist em poso cec... (L'Home mira el seu interlocutor, les seves ulleres i el seu bastó, comprèn que ha ficat la pota.) Perdona, noi, no volia ofendre't, no sé si ho veus..." És evident que l'acotació i la rèplica són redundants, donen la mateixa informació. L'acotació, doncs, no cal.

Les acotacions traeixen l'escenificació virtual imaginada per l'autor. Si són realment necessàries, el director haurà d'estudiar, comprendre i valorar aquesta necessitat.



Escena de *Salamandra*, de Benet i Jornet, dirigit per Toni Casares al TNC (Barcelona, 2005)
© Teresa Miró

Ús de les acotacions

Hi ha hagut moments històrics en què l'autor ha decidit prescindir de les acotacions. L'argument gairebé sempre ha estat el mateix: no influir en el director i en els actors. Deixar l'obra més oberta. Quan Josep M. Benet i Jornet, l'any 1978, escriu *Descripció d'un paisatge*, declara el següent: "Vull redactar, molt deliberadament, un text on no es donin solucions escèniques. Pretenc escriure –diria amb ingenuïtat– literatura dramàtica susceptible de ser reelaborada per un director, trossejada i reconvertida, si convé, a l'estètica particular d'un director. Al seu lloc, no m'hi vull ficar per res. L'autor és sempre, també, un director soterrat sota les insinuacions del text, un director que es descara inevitablement en el parèntesi de les acotacions. Dintre del possible, i només dintre del possible, voldria per una vegada desaparèixer, amagar-me, no manifestar directament cap proposició escènica. Escriure un text. I prou". [J. M. Benet i Jornet (1979). *Descripció d'un paisatge* (pàg. 12-13). Barcelona: Edicions 62.]

1.4. El text primari

1.4.1. Modalitats d'enunciació del discurs dramàtic

Moltes vegades quan parlem col·loquialment de **text primari** (el text pronunciat pels actors) acostumem a distingir entre **diàleg i monòleg**. En l'actualitat, però, som conscients que aquesta partició és força indefinida i, la majoria dels cops, irrellevant.

Agafem, per exemple, el teatre clàssic francès: una bona part del diàleg es disposa com un seguit de monòlegs alternats. Les rèpliques són extenses i, per aquest motiu, ens atrevim a dir que són monòlegs. De fet, però, l'extensió de la rèplica és un criteri ben feble per a classificar l'enunciat.

A l'inici del segon acte de *Les tres germanes* de Txèkhov, el diàleg entre Andrei i el criat Ferapont (al qual l'autor atorga un grau adequat de sordesa) no és res més que un monòleg disfressat de diàleg (el servent es limita a assentir o va a la seva). Dit col·loquialment, com que a la vida la gent no parla sola, i tenint en compte que el drama és una imitació de la vida, cal empescar-se algun estratagema perquè els personatges puguin expressar el seu pensament. Podeu trobar el mateix procediment a l'inici del *Ruy Blas* de Víctor Hugo.



Retrat de Txèkhov

Imaginem ara un moment d'efusió amorosa. L'intercanvi –aparentment dialògic– entre dos enamorats pot ocultar un monòleg (líric) repartit entre dos locutors. Des d'aquesta perspectiva, podríem llegir bona part de la famosa escena del balcó (acte II, escena II) de *Romeu i Julieta*.

I encara trobaríem altres escriptures a la frontera: podríem parlar del **diàleg de sords**, en què els locutors s'alternen en l'ús de la paraula, però sense produir un veritable intercanvi (o conversa); o d'aquells suposats monòlegs en què un sol locutor assumeix alhora les funcions d'emissor i de receptor (és a dir, el personatge dialoga amb ell mateix).

A la pel·lícula *La rosa negra* (1950), protagonitzada per Tyrone Power i Orson Welles, el protagonista (A), a causa d'una antiga disputa, parla amb el seu pare (B) per mediació d'un servent (C). Breu: A, per comunicar alguna cosa a B, s'adreça a C, i C "tradueix" a B les seves rèpliques (i a la inversa). De fet, és clar que A i B conversen (però sense intercanvi directe): es tracta d'un diàleg o no?

En una obra australiana contemporània, *Spiking Tongues* (1996), d'Andrew Bovell, hi ha tota una escena construïda en l'alternança de les rèpliques de cinc personatges. Aquests personatges curiosament monologuen cadascun en un espai i en un temps diferents. La impressió escènica, però, és de diàleg (monòlegs fragmentats i alternats). Sembla ben bé que els personatges s'escoltin i que reaccionin a les rèpliques dels altres, però només és un miratge. Realment es tracta d'un diàleg?

Un cop feta aquesta declaració de principis, però, creiem que de cara a introduir millor algunes idees noves, se'ns permetrà de mantenir la separació entre totes dues etiquetes.

1.4.2. El monòleg

Parlem de **monòleg** quan un locutor interpel·la algú (que pot ser ell mateix) i no obté resposta. És a dir, quan no hi ha intercanvi.

El monòleg (potser llevat dels casos en què l'oient no contesta perquè no vol o perquè no pot) no és una forma estrictament dramàtica. El drama, explica Peter Szondi, es constitueix mitjançant l'intercanvi entre subjectes en un temps present. El diàleg és la forma bàsica del drama. Per al públic del drama, allò que es mostra dalt de l'escenari està passant de veritat, aquí i ara. Gràcies al diàleg, el drama oculta el seu caràcter de representació. En canvi, el monòleg –estrany a la vida– posa en evidència aquest caràcter. Ens recorda que som davant d'uns esdeveniments de ficció.

Lectura recomanada

P. Szondi (1988). *Teoria del drama modern*. Barcelona: Institut del Teatre.

La senyoreta Júlia

En el seu famós prefaci a *La senyoreta Júlia* (1888), August Strindberg intenta veure les possibilitats dramàtiques del monòleg. I no se'n surt. D'entrada, busca ocasions en què el monòleg pugui ser versemblant: una borratxera, un actor que assaja el seu paper, una criada que parla al canari, una mare que diu coses al seu nadó, algú que xerra adormit, etc. Finalment, decideix que en cap d'aquestes ocasions no es pot dir res de fonamental per a l'acció o per a la història i, en conseqüència, acaba recomanant als actors que improvisin. Conclusió: quan el monòleg apareix a l'interior del drama, el seu contingut ha de ser prescindible.

Vegeu A. Strindberg (1982, 1987). "Prólogo". A: *La señorita Júlia* (pàg. 100). Madrid: Alianza Editorial.



Muntatge de *La senyoreta Júlia*, d'August Strindberg, dirigit per Alex Rigola al Teatre Lliure (Barcelona, 1985)

És veritat que, en el marc de les convencions vigents en cada època, grans obres de la nostra tradició dramàtica compten amb monòlegs. Destaquem-ne un cas: els **aparts**.

En l'apart, el personatge parla amb ell mateix –de fet amb el públic– per aclarir estats d'ànim, intencionalitat, per apuntar una reflexió, per anunciar un fet futur o per expressar una revelació sobtada. L'apart comporta situacions escèniques interessants: demana una posició i una gestualitat determinades, un canvi d'entonació, una mirada expressiva, etc.

La necessitat de l'apart, però, està justificada per un concepte ben simple: fins a l'entrada del psicologisme al pas del segle XIX al XX, els personatges del drama coincidien amb els seus discursos. O dit en altres mots, allò que deien era sempre veritat. El públic de l'època no podia entendre que algú expressés alguna cosa que no pensés. Per consegüent, calien els aparts per aclarir-ho, per a separar el sentit literal de la paraula dita del veritable objectiu o desig del personatge.

Macbeth

Un exemple famós d'apart en l'obra de Shakespeare (després que Macbeth hagi escoltat la profecia de les bruixes, que li asseguren que un dia serà rei): "**Macbeth:** (*A part.*) Ja dues veritats han estat dites, / pròleg feliç d'un drama agitatíssim / de tema imperial. –Gràcies, senyors.– (*A part.*) La sobrenatural esperonada / pot no ser bona, i pot no ser dolenta. / Si és dolenta, per què em fa una penyora / de victòria dient la veritat? / Jo sóc senyor de Cawdor! I si és bona, / per què cedir a una tal suggestió, / la imatge del qual, horroritzant-me, / em dona un baticor desesperat, / contrariant les lleis de la natura? [...] **Banquo:** Com està absent / nostre company! Mireu-se'l" (acte I, escena III, traducció de Josep M. de Sagarra).



Fotograma del film *Macbeth*, Shakespeare, dirigit per Orson Welles (1935)

Hi ha diversos intents de **classificar el monòleg**. Hi ha estudis que parlen de *monòlegs tècnics*, *monòlegs de reflexió*, *monòlegs segons la forma literària*, *monòlegs interiors*, *soliloquis*, etc. Tenint en compte el que hem apuntat més amunt, sembla més interessant una altra mena de classificació (devem aquest quadre al magisteri no editat de José Sanchis Sinisterra):

1. El locutor s'interpel·la a si mateix:
 - a) En primera persona gramatical (jo integrat)
 - b) En segona persona gramatical (jo escindit)

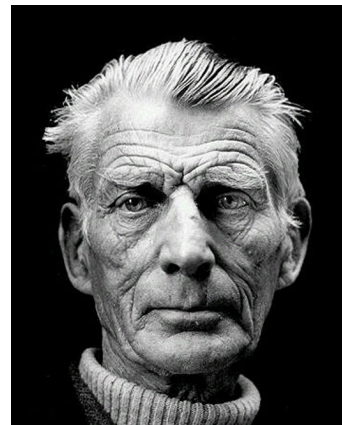
2. El locutor interpel·la un altre personatge:
 - a) Present en escena
 - b) Absent d'escena
 - c) Present en escena, però *absent* de l'espai figurat del locutor

3. El locutor interpel·la el públic:
 - a) En tant que públic "real"
 - b) En tant que audiència ficcionalitzada
 - c) En tant que destinatari indeterminat

Amb aquest esquema es recullen totes les variants possibles i es destaquen, a més, formes de construcció discursiva contemporànies ben allunyades del drama i de les seves convencions.

Solo

En l'actualitat, ens trobem davant d'una forma inèdita de monòleg/relat. Una forma que agrupa elements èpics, lírics i dramàtics, que multiplica la veu i explora en la perspectiva. Parlem de les seqüeles d'allò que Samuel Beckett va denominar *solo*. En paraules de Valentina Valentini: "no es tracta ni del monòleg interior literari, l'estil *directe lliure*, que és l'intent d'enregistrar el pensament sense que li arribi res de la part exterior de la consciència, ni del soliloqui, que pressuposa que el personatge es troba sol en escena i que les seves paraules no són escoltades. Més pertinent al nostre debat és la forma del *flux de consciència*, que allibera l'ordenació casual de pensaments i impressions, que disposa els elements segons el principi de la lliure associació, sense tenir en compte la sintaxi." V. Valentini (1991). *Després del Teatre Modern* (pàg. 68). Barcelona: Institut del Teatre.



Retrat de Samuel Beckett

1.4.3. El diàleg

Podem definir el diàleg com l'**intercanvi** verbal entre personatges. És clar que també podem considerar com a diàleg l'intercanvi entre un personatge i un element inanimat, o entre un individu i una divinitat més o menys abstracta, o un telèfon, per exemple. Allò que és definitiu, però, en qualsevol cas, és que hi hagi resposta.

El diàleg, doncs, implica que els personatges tenen la doble funció de locutors i oients. Cada dialogant empresona l'altre en el seu discurs obligant-lo a contestar dins d'un nou context.

La paraula és acció

En teatre diem que **la paraula és acció**, i l'acció neix de l'aplicació d'una estratègia per a assolir un objectiu determinat. Amb tot, aquesta acció-paraula del locutor sempre dependrà de l'estratègia del seu antagonista (i a la inversa). No és estrany que el personatge s'extravii i acabi defensant el que no creu, afirmant el que no pensa, dient el que no vol dir. La llengua, al capdavant, és un instrument de poder. És a través de la paraula que els personatges exerceixen el seu intent de dominació i de seducció. El diàleg, doncs, és una mena de combat. Parlar és lluitar, les paraules són les armes (per a defensar-se o per a atacar). Bernard-Marie Koltès parlava de Kung-fu.

Vegeu "Le dernier dragon" (1990, setembre). *Alternatives théâtrales* (núm. 35-36, pàg. 59).

David Mamet de pòquer, vegeu *Escrito en restaurantes* (1991). Barcelona: Versal. La idea és ben bé la mateixa.



Muntatge de Roberto Zucco, Bernard-Marie Koltès, dirigit per Lluís Pasqual al Teatre Lliure (Barcelona, 1993)
© Teatre Lliure ros ribas

El diàleg significa tant pels silencis, les coses no dites o els sobreentesos com pel contingut literal de les rèpliques. Per entendre la lògica i el sentit d'una determinada successió de rèpliques, gairebé sempre és més important conèixer la **situació d'enunciació** que no pas la informació aportada directament pels mots.

El subtext

"El subtexto es ese espacio fracturado entre el decir y el hacer, entre lo que manifiesta y lo que siente el personaje, la información y el contenido que no se dice con palabras en un texto, pero que, sumergido en la obra, ha de darse por medio de la interpretación del actor."

J. L. Alonso de Santos (1998). *La escritura dramàtica* (pàg. 327). Madrid: Castalia.

Per tant, cal distingir entre el que diuen les paraules, el que el locutor vol dir (aconseguir) amb elles, el que l'oient intern entén i el que el públic capta d'aquest procés de comunicació (en la representació).

En l'estudi del diàleg també és important valorar l'**extensió** de les rèpliques: des de l'ampla retòrica de la tragèdia clàssica a què ja hem fet referència a l'*stichomythia* (esticomítia, intercanvi de rèpliques molt breus en moments de tensió o emoció elevades). També hem de considerar el grau de **relació amb l'acció**. A la tragèdia, el diàleg posa l'acció en moviment, i n'és a la vegada la causa i la conseqüència (i el comentari); al drama naturalista el diàleg és només la part visible i secundària de l'acció (la situació i la psicologia són més importants); en Beckett, el fet mateix de parlar constitueix l'acció de la peça.

Hi ha hagut també intents d'aproximar-se al diàleg teatral amb tècniques d'**anàlisi de la conversa**. L'anàlisi de les dades extralingüístiques permet comprendre com i perquè han estat formats els enunciat. En aquest sentit, cal observar els components, diguem-ne *rituals*, o els codis de relació preestablerts; també hem de valorar el nombre de personatges o el tipus de relació entre ells (jerarquia, diferència social, vincles psicològics, etc.). Per exemple, el sentit d'un enunciat imperatiu depèn de les possibilitats que tingui el locutor de ser obeït, o el contrast entre la paraula del locutor i la seva posició discursiva (la víctima que amenaça, el segrestador que suplica, el rei que demana perdó, el subordinat que ordena, entre altres situacions).

Apuntem, tot seguit, una petita llista de consideracions. Són idees que, tot glossant alguns estudis sobre la matèria, ens ajuden a comprendre i a treballar el diàleg teatral des d'una nova perspectiva:

1) El posseïdor del torn de paraula té el dret de conservar-lo un cert temps, però el deure de cedir-lo en un moment donat.

Lectura recomanada

Vegeu A. Tuson (1998). *Anàlisi de la conversa*. Barcelona: Empúries. I, per exemple, la lectura que en fa Rosselló (1999, pàg. 102-109).

2) El pròxim posseïdor té el deure de deixar parlar el locutor actual, el dret de reclamar el torn al cap d'un cert temps i el deure de prendre'l quan li sigui cedit.

3) Quan dos parlants entren en col·lisió (s'agafa el torn de paraula massa aviat), un dels dos acaba abandonant. Possibilitats diverses: des de la interrupció a la superposició. La interrupció pot produir-se quan el locutor s'ha excedit en l'ús de la paraula durant el seu torn.

4) Normalment el locutor selecciona la persona que parlarà a continuació (esmentant-ne el nom, amb la mirada...). Què passa quan pren la paraula una persona que no ha estat seleccionada (intrusió)?

5) Sempre hi ha una persona que parla, encara que sol haver-hi un interval entre dos torns que es tendeix a reduir al mínim. Lògicament, l'interval també es pot allargar per diversos motius. Per exemple, que no quedi clar la persona seleccionada pel locutor.

6) Cal distingir entre les *intervencions temàtiques*, amb un grau variable d'informació i que fan progressar la conversa endavant, i les *intervencions de retrocés*, que s'expliquen per referència a intervencions prèvies i que s'omplen amb senyals d'atenció, continuadors i expressions de retroalimentació (*feedback*).

7) Cal distingir entre *actes de parla directa* i *actes de parla indirecta*. Quan algú parla està dient allò que realment vol comunicar o no (utilitza fórmules indirectes)?

1.5. Faula (història), trama i estructures dramàtiques

Al mòdul precedent, hem vist les nocions d'*història* i *trama*, que són perfectament pertinents per al drama. Amb tot, reconsiderarem alguns aspectes atesa l'especificitat del gènere.

1.5.1. Restituir la història

Restituir la història és una operació fonamental en el treball dramaturgic previ a l'escenificació d'una obra. Per començar, cal posar-se d'acord en una cosa: què expliquem?

Quan restituïm la història d'una determinada peça, estem fent exactament l'operació inversa que feien els autors clàssics quan furgaven en el pòsit dels mites i de la història de la humanitat per a inventar les seves obres. En comptes de manipular una faula prèvia, reconstituïm una història a partir de les dades que ens proporcionen la trama i el discurs.

Fidelitat a la història

Històricament, fins no fa gaire, les fonts originals –els mites grecs, les faules orientals, la història romana, etc.– no es dissimulaven. Al contrari, eren declarades amb orgull perquè s'entenia que el seu ascendent legitimava l'obra. Durant el classicisme, les derives preceptivistes van convertir la *fidelitat a la història* en una norma inexcusable. Per exemple, s'atacava Corneille perquè, en un moment àlgid d'*El Cid*, proposava que els vaixells àrabs arribessin pel Guadalquivir (tergiversant la història). La gràcia –la contradicció– és que Corneille havia situat precisament l'acció de l'obra a Sevilla per mirar de justificar un altre d'aquests preceptes inexcusables: la unitat de temps (que tot passés en un dia). Empresa inútil: tothom sabia que la història entre Rodrigo i Ximena trigava força més temps a transcórrer. Com solucionar-ho? Potser de cap manera, potser l'autor no havia triat un tema prou adequat.



Fotograma del film *El Cid*, amb Charlton Heston i Sophia Loren

Avui, **restituir la història** vol dir fixar el material narratiu original sense tenir en compte la manera com és disposat en el drama. Si seguim Aristòtil, per dur a terme aquesta operació haurem de considerar la suma de les accions organitzades segons una concatenació causal i cronològica, des d'un començament fins a un desenllaç. D'aquesta manera, la història serà "una" i "completa".

Restituir la història, en definitiva, vol dir reordenar cronològicament les accions que ens presenten la trama i el discurs, omplir els buits informatius que deixa el text i decidir quins són els seus principals punts d'inflexió. Breu: a) la situació de partida (equilibri), b) l'accident (o incident incitador), c) qui és el subjecte que, davant del conflicte, iniciarà una acció (en funció d'un objectiu) per recuperar l'equilibri perdut, c) quines són les peripècies principals d'aquesta acció (fins a la darrera o punt climàtic) i d) quin és el desenllaç.

Definició d'*història*

Robert McKee, un dels *gurus* de la forma clàssica del guió de cine americà, apunta una definició d'"història" prou interessant: "Para mejor o peor, un acontecimiento desequilibra la vida del personaje, lo que le provoca un deseo consciente y/u otro inconsciente por aquello que siente que restaurará el equilibrio y le lanza a la búsqueda de su objeto del deseo contra las fuerzas antagonistas (internas, personales, externas). Tal vez lo consiga o tal vez no. Eso es, en resumen, una historia".

R. McKee (2000). *El guió* (pàg. 241). Barcelona: Alba editorial.

Si bé restituir la història pot semblar una operació senzilla pel que fa al **drama absolut** (vegeu Szondi, 1988), no ho és gens en el **drama contemporani**. En l'actualitat, les categories de principi, nus i desenllaç, associades al concepte aristotèlic d'**història** (una i completa) han entrat en crisi. El pensament contemporani parteix de la base que l'home exerceix una violència hermenèutica

sobre la vida, la *llegeix* com més li convé, la teatralitza, la divideix en períodes, li dóna un sentit que únicament respon a la seva subjectivitat, a la seva necessitat. Els inicis i els finals són relatius, impostats (imposats).

Aristòtil, de fet, ens en dóna un bon exemple: l'estàtua de Mitis, que cau damunt de l'home que l'ha assassinat. A la vida, es tracta d'una casualitat desafortunada (el ciment era en mal estat); en ficció, és un acte de justícia poètica. En altres mots, una història ben explicada ens ofereix allò que no podem obtenir de la vida: una experiència emocional amb un significat que la transcendeix. A la vida, les experiències adquireixen aquest significat només quan les literaturitzem, potser en el record, amb el pas del temps.

No és estrany, doncs, que el **drama contemporani**, que qüestiona la unitat i la completesa de la història, transgredeixi les categories de clímax, accident, desenllaç o subjecte. Qui és el subjecte a *Fi de partida* de Samuel Beckett? I el desenllaç a *Tot esperant Godot*?

Amb tot, el drama absolut no sempre ho ha posat fàcil a l'hora de restituir la història. Agafem una obra coneguda. *Casa de nines* d'Ibsen, per exemple. Quin és l'accident: el xantatge de Krogstad (l'empleat despatxat) o la malaltia de Helmer (el marit)? On és el clímax: quan Nora balla la tarantel·la o quan el seu home troba la carta acusadora? I quin és el desenllaç: l'arribada de la segona carta alliberadora o el famós cop de porta de la fi de la representació? Decidir aquestes coses canvia completament el sentit de l'obra. En una versió, Nora lluita per salvar-se ella mateixa: en l'altra, ho fa per salvar el marit. Segons això, el sentit del final és radicalment diferent.

Lectura recomanada

Vegeu, en aquest sentit, J. Baudrillard (1997). *La il·lusió del fin. La huelga de los acontecimientos*. Barcelona: Anagrama.

Lectura recomanada

Vegeu C. Batlle (2004). "Casa de nines, les primeres passes del drama modern". A: H. Ibsen. *Casa de nines* (pàg. 9-36). Barcelona: Proa.



Casa de nines, Henrik Ibsen, dirigit per Rafel Duran al TNC (Barcelona, 2004)
© Teresa Miró

1.5.2. La trama

La **trama**, tal com ja s'ha explicat en el mòdul precedent, és el conjunt d'esdeveniments que conformen la presentació de l'obra. Els que hi surten, la tria que n'ha fet l'autor, ve donada per una durada i un ordre determinats.

La trama és una selecció d'esdeveniments extrets de la història que s'organitzen o s'agrupen per a activar una seqüència estratègica que produeixi emocions específiques.

Receptor implícit

En la trama (i en el discurs) l'autor compon una estratègia (una estructura d'efectes) per aconseguir determinades respostes emotives del receptor. Dit d'una altra manera, l'autor insereix una hipòtesi de recepció en la seva escriptura, fa el disseny d'allò que els estudis de recepció han batejat com a **receptor implícit**.

Agafem qualsevol de les entregues d'*Indiana Jones* (les famoses pel·lícules d'aventures de Steven Spielberg). Totes elles comencen amb una escena d'acció independent de la història principal, habitualment, la recerca perillosa i la troballa d'un tresor arqueològic. Suposem que, quan sortim de la projecció, un amic que no hi ha pogut entrar ens demana: de què va? Tenim dues opcions. O bé reordenar els fets i explicar l'**argument** –l'argument és l'esquelet, armadura o resum de la història– prescindint de l'escena inicial del film (per tant, és possible que parts importants de la narració no formin part de la història) o bé començar a descriure l'acció tal com l'hem percebuda: "S'apaguen els llums, dos homes s'obren pas a cops de matxet per la jungla..." Si fem això darrer, resumirem la representació, és a dir, el discurs i la trama, però no explicarem la història.

Els fets amb què s'inicia la trama, doncs, poden quedar fora de la història. O al revés, fets importants de la història poden quedar exclosos de la trama: què passa amb l'assassinat del rei Duncan a *Macbeth*? No el veiem, però és un fet clau de la història. Tampoc no veiem com l'atracador assassina l'oncle de Peter Parker (*Spiderman*), tan sols assistim a la desolació –i al reconeixement de la culpa– de l'heroi davant del fet consumat (l'ocultació representacional d'aquest crim dóna lloc a noves especulacions en la tercera part de la sèrie). De vegades, quan l'autor escamoteja la representació d'alguns fets, n'incrementa el seu valor emocional.

Així doncs, l'inici de la trama no sempre coincideix amb l'inici de la història. A *Casa de nines*, tal com hem vist, el començament de la història se situa vuit anys abans de l'inici de la trama (quan Helmer es posa malalt); a *Indiana Jones*, en canvi, la representació comença abans que la història. I també podem trobar casos en què la història acabi abans, després o al mateix temps que la trama. Finalment, no cal dir que, si bé els fets de la història tenen una orde-



Retrat d'Ibsen

nació temporal lineal, els incidents de la trama s'ordenaran o bé seguint una cronologia estricta o bé un ordre particular en funció de l'estratègia aplicada per l'autor. Vegem-ne dos extrems.

Primer. Si la trama està més o menys calcada damunt de la història –tant pel que fa a l'inici i l'acabament com pel que respecta a l'ordre dels esdeveniments–, els llocs d'inflexió de l'argument (l'exposició o punt de partida, l'accident, les peripècies principals, el clímax i el desenllaç) probablement coincidiran amb els punts d'inflexió tensional de la trama. El **disseny clàssic**, en aquest sentit, implica una història i una trama bastides entorn d'un subjecte. L'individu lluita contra forces antagonistes al seu desig a través d'un temps continu i en mig d'una realitat (de ficció) coherent i relacionada causalment fins a un final tancat que representa un canvi absolut i irreversible. Normalment, la representació s'encarregarà de potenciar aquests punts de tensió coincidents.

Segon. En la representació **postdramàtica** de *Ricard III* de Shakespeare duta a terme per Àlex Rigola al Teatre Lliure, la representació desarticulava la història (i la trama textual) en fragments autònoms (creava una nova trama escènica). Aquests segments no estaven concebuts per a permetre'ns de restituir la faula (que probablement la major part del públic ja coneixia abans d'anar al teatre), sinó que s'organitzaven més aviat en una retòrica performativa singular i independent. Amb això volem dir que els llocs d'inflexió de l'espectacle (el punts de tensió receptiva, els accents rítmics) no coincidien necessàriament amb els punts clau de la història. El clímax de la representació, posem per cas (un moment de superposició espectacular d'imatge i so), no coincidia amb el clímax de l'obra original, ni tampoc amb el de la faula que explicava.

Entre tots dos extrems, hi ha nombroses possibilitats i variants. On comença la història d'*Èdip rei* de Sòfocles? Molt abans de l'inici de la trama. S'aprofiten els punts d'inflexió de la història en la representació? Què passa, posem per cas, amb l'escena de la mort de Laius? Breu: la tensió emocional de la intriga de l'obra (gairebé detectivesca) no coincideix en absolut amb l'organització de la història original. No tan sols les obres contemporànies tenen aquesta particularitat.



Muntatge de *Ricard III*, Shakespeare, dirigit per Àlex Rigola al Teatre Lliure (Barcelona, 2005)

1.5.3. Seqüenciació i estructures

La trama, en tant que selecció (de la història), organitza els seus segments en una estructura. Les unitats d'aquesta estructura, les anomenarem *seqüències*. Les seqüències visibles de l'obra dramàtica serveixen per a distribuir l'interès i els esdeveniments de l'acció, per a produir canvis de decorat o fer salts temporals. Històricament, la seva extensió ha estat determinada per la durada de les espelmes (abans del gas i l'electricitat) o per convencions escèniques diverses i insospitades com ara l'extensió dels parlaments dels primers actors o actrius o la necessitat de garantir un nombre òptim d'intermedis destinats a l'intercanvi social de les audiències.

Observem la classificació establerta per Anne Ubersfeld (Ubersfeld, 1989):

| | |
|----------------------------|---|
| Grans seqüències | El text dramàtic acostuma a proposar una divisió visible en "grans seqüències". Aquesta segmentació comporta una interrupció evident de "todas las redes del texto y de la representación" (pàg. 162). La separació entre dues "grans seqüències", en el text, ve donada per un blanc textual (o per la inscripció d'un nou acte o quadre). En la representació, el tall es produeix mitjançant el fosc, el teló, la cortina, la immobilització dels comedians, etc. Les "grans seqüències" poden ser, fonamentalment, actes o quadres. |
| Seqüències mitjanes | Al teatre clàssic, la "seqüència mitjana" també ve determinada textualment. És una unitat jeràrquica inferior a l'acte i s'hi inscriu amb el nom d' <i>escena</i> (entrades i sortides dels personatges). En una dramàtica en quadres la definició de les "seqüències mitjanes" és menys precisa. En comptes d'entrades i sortides, la segmentació acostuma a respondre a l'evolució dels intercanvis entre personatges. |
| Microseqüències | Es "podría definir la micro-secuencia de modo no muy preciso, como la fracción de tiempo teatral (textual o representado) en la que ocurre algo que puede ser aislado del resto" (pàg. 167). Les microseqüències atorguen el veritable ritme i el sentit al text. Són seqüències no visibles (no definides per l'autor). |

a) Actes i quadres

Els actes corresponen a les parts visibles d'una escriptura estrictament dramàtica (Szondi). L'acte dramàtic tendeix cap a una certa unitat de temps i d'espai, i pressuposa també un encadenament lògic i causal de l'acció. El **quadre**, per contra, és la figuració d'una situació nova, relativament autònoma. L'estructura en quadres, per l'heterogeneïtat i la relativa autonomia (lligam no causal) dels seus components, remet a un principi organitzador extern, evidència el caràcter representacional i provoca –seguint la terminologia brechtiana– el "distanciamen" del receptor.

b) Actes dramàtics i actes logístics

Yves Lavandier propugna una divisió del drama en tres "actes dramàtics". Aquests actes no necessàriament han de correspondre als actes visibles de l'obra ("actes logístics"). Si admetem que l'obra dramàtica explica la temptativa d'un subjecte per assolir un objectiu i que aquest objectiu ha de ser conegut per l'espectador, llavors resulta lògic segmentar l'obra en tres parts: abans que l'objectiu sigui percebut per l'espectador, durant l'objectiu i després de l'objectiu. El clímax es produeix al final de la segona part.

Els actes dramàtics de Lavandier

Les tres parts o "actes dramàtics" de Lavandier corresponen aproximadament a la vella divisió aristotèlica entre *pròtasi* (antecedents, ambientació, introducció al conflicte), *epítasi* (tensió conflictiva, acció que trenca l'equilibri o altera la situació) i *catàstrofe* (solució, felicitat o desgraciada, del conflicte, que restaura l'equilibri).

Aquesta idea es mostra insuficient quan l'apliquem en una textualitat moderna o contemporània. En una dramaturgia clàssica, la proposta té sentit, cal un únic subjecte, clarament definit; un objectiu general unívoc, clarament reconegut, i una acció lineal i causal que endega el protagonista en funció d'una determinada línia de desig. En bona part de les obres modernes i contemporànies, però, la divisió és del tot inviable. I és que ens costa decidir qui és el subjecte (si és que n'hi ha, o si és que n'hi ha un de sol) o quin és el seu objectiu (si és que en té, o si és que el reconeix, o si és que el públic l'identifica). Sense subjecte i objectiu, els "actes dramàtics" deixen de tenir sentit.

c) Drama contemporani i seqüenciació

El **drama contemporani** –des de Beckett a l'actualitat– qüestiona la definició i el tractament de les "grans seqüències". Actualment, el més habitual és trobar que les obres s'estructuren en un nombre indeterminat de segments anomenats col·loquialment –i, de vegades, tècnicament– *escenes*. El tret més rellevant d'aquesta mena de composició és la seva naturalesa fragmentada, discontinua i heterogènia.

Lectura recomanada

Vegeu Y. Lavandier (2003). *La dramaturgia* (pàg. 128-167). Madrid: Eiunsa.

2. Subgèneres

2.1. La tragèdia

2.1.1. Definició aristotèlica. La catarsi

"Una tragèdia és una imitació d'una acció honrada i acabada, una imitació que implica certa magnitud, una imitació feta en un llenguatge refinat [...], una imitació duta a terme per part de personatges que actuen i no pas mitjançant una narració, com també una imitació que, tot suscitant compassió i temença, opera una purificació d'emocions d'aquesta mena."

Retòrica. Poètica (pàg. 323).

Aquestes sentències d'Aristòtil són capitals per a la història de la nostra literatura dramàtica sobretot per dos motius:

- a) Entronitzen la idea de **mimesi** (imitació de l'acció) com a pal de paller de la dramaturgia occidental.
- b) Especifiquen que l'acció imitada és una i és sencera. L'autor, com ja hem vist més amunt, entén per *sencer* "allò que té començament, terme mitjà i fi" (pàg. 328).

Més endavant, Aristòtil estableix que el més important en la composició dramàtica és "l'engalzament dels actes aconseguits", és a dir, la **faula**.

Totes tres idees estan exposades amb relació a la tragèdia, però valen també per al drama o la comèdia. Allò que, en canvi, és distintiu del gènere tràgic és el següent:

- a) El **llenguatge** sigui **elevat** o refinat (parlen els **herois**).
- b) La representació produeixi un efecte purificador en els espectadors (**la catarsi**).

La **catarsi** –un concepte complex, llargament debatut i interpretat, amb resonàncies filosòfiques, antropològiques o psicològiques– es produeix en l'ànim del receptor davant l'espectacle d'una vida –la vida de l'heroi– que, a causa d'una falta greu, passa de la felicitat a l'infortuni.

En mots d'Aristòtil,



Representació d'una màscara tràgica

"[L'heroi] sense destacar-se massa per la virtut i la justícia [no ha de ser perfecte], passa a l'infortuni no pas a causa de la maldat i de la perversitat, sinó a causa de qualque **error**, tot essent un personatge de gran prestigi i que gaudeix de bona sort, com ara Èdip, Tiestes i les persones famoses de les famílies d'aquesta mena." (pàg. 337)

La definició aristotèlica de **catarsi** ha donat lloc, en línies generals, a dues grans idees:

1) La catarsi ha de purgar l'home de les seves passions fent-lo experimentar terror i pietat (depuració mitjançant la **compassió** i la **por**).

2) La catarsi ha de fer oblidar el terror i la pietat, endurint l'home amb el seu espectacle. Per tant, parlem de purificació de la **compassió** i de la **por**.

Sigui com sigui, avui dia associem el terme a una purgació psíquica d'estats d'ànim nocius o dolorosos. Això és, a totes aquelles emocions diguem-ne embriagadores que es desprenen, per exemple, de la contemplació d'un bon partit de futbol, davant d'una bona pel·lícula o davant d'un espectacle apassionant (ens alliberen de la immediatesa de les preocupacions del nostre present, plorem, tenim ganes de ballar, de pegar o simplement de viure).

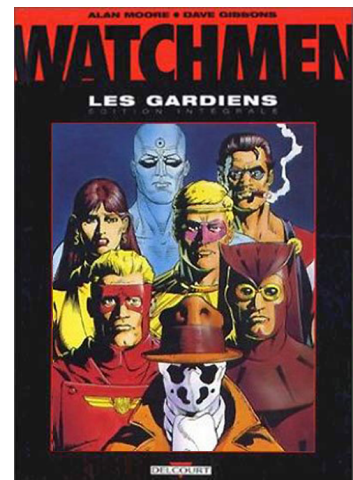
2.1.2. La possibilitat d'una tragèdia contemporània

Qui no ha pensat en Orestes o Hamlet tot veient les versions cinematogràfiques d'*El comte de Montecristo*, la novel·la d'A. Dumas, o veient el film d'aventures *Scaramouche* (interpretat per Stewart Granger i basat en la novel·la de Sabatini)? Qui no hi ha pensat llegint el còmic *V de vendetta* d'Alan Moore? Al capdavall, tot són tragèdies de venjança. Fins a quin punt bona part dels westerns clàssics de justiciers no són també tragèdies de venjança? Que potser no retrobem la figura d'Ulisses en el John Wayne de *Centaures del desert*? Fins a quin punt, al còmic *Watchmen* (bíblia de la novel·la gràfica contemporània), l'error o falta greu d'Adrien Veidt –que sacrifica inútilment part de la humanitat en l'intent ingenu i inútil de salvar-ne la resta–, no traeix una contradicció tràgica? Els dramaturgs (en aquests exemples, cineastes i autors de còmic) mai no han deixat d'indagar en la gran tensió tràgica entre civilització i barbàrie. És en aquesta línia que podem llegir l'evolució truculenta i turmentada dels gèneres tradicionals en films com ara *Sin perdón* o *Mystic River* de Clint Eastwood, *Mulholland Drive* de David Lynch o *El protegit* de M. Night Shyamalan. Per no citar Michael Haneke, Takeshi Kitano o Lars Von Trier i un llarg etcètera de noms i propostes.

I què passa en el teatre?



Edipo. Una trilogia, de Sòfocles, dirigit per Georges Lavaudant al Grec (Barcelona, 2009)
© festival de Mérida - Ceferino López



Coberta del còmic *Watchmen*

"Si entenem que la tragèdia és una estructura dramàtica caracteritzada per una indestructible i relativa curta cadena de causalitats que desemboca indefectiblement en un únic desenllaç possible per tal de confrontar en una mateixa persona la difícil convivència de valors irreconciliables, el gènere tràgic segueix sent un dels més conreats pel millor teatre contemporani."

J. Melendres (2006, juliol). "Tragèdia contemporània". *Pausa* (dossier, núm. 24, pàg. 65). Barcelona: Sala Beckett.

Pel que sembla, doncs, la tragèdia té plena vigència en l'actualitat dramàtica.

Vigència de la tragèdia en l'actualitat dramàtica

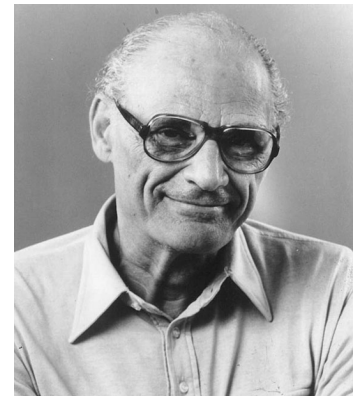
O potser no? De fet, diverses veus han posat en qüestió la idea. Segons George Steiner, "Las tragedias terminan mal. El personaje trágico es destruido por fuerzas que no pueden ser entendidas del todo ni derrotadas por la prudencia racional. Esto es de importancia axial. Cuando las causas del desastre son temporales, cuando el conflicto puede ser resuelto con medios técnicos o sociales, entonces podemos contar con teatro dramático, pero no con la tragedia. Leyes del divorcio más flexibles no podrían modificar el destino de Agamenón; la psiquiatría social no es respuesta para Edipo. [...] Conviene tener bien en cuenta esta distinción. La tragedia es irreparable. No puede llevar una compensación justa y material por lo padecido."

G. Steiner (2001). *La muerte de la tragedia*. Barcelona: Azul Editorial.

Al llarg dels segles XIX i XX, abunden els intents teatrals de reciclar els pressupòsits clàssics per a produir una tragèdia moderna o contemporània. Podríem citar autors com ara Eugene O'Neill, Arthur Miller o Maurice Maeterlinck, entre molts d'altres.

En l'actualitat, però, el problema es planteja en termes ben diferents. Un nou concepte de **catàstrofe** (associada a l'atzar i a l'horror), i també l'exploració en la **violència**, han produït una formulació tràgica completament inèdita.

Autors britànics contemporanis com ara Howard Barker, Sarah Kane o Edward Bond l'han definida. És una noció, allunyada tant dels plantejaments clàssics com de les assimilacions realistes. Recupera –ho havia reclamat Nietzsche a *El naixement de la tragèdia*– els grans conflictes còsmics (renuncia als conflictes psicològics) i limita l'acció tràgica a un univers de circumstàncies extremes i desfavorables (situacions humanes portades al límit).



Retrat d'Arthur Miller

Lectura recomanada

Vegeu **H. Barker** (1997). *Arguments for a theatre*. Manchester: Manchester University Press.

Aquest nou sentiment tràgic connecta amb les característiques estètiques del **drama contemporani** (que comentem uns paràgraf més endavant): entre altres, superació de la idea de progrés o linealitat de l'acció, escissió del jo, fragmentació, crisi de la representació, etc. En aquest sentit, per una determinada dialèctica entre forma i contingut, podem arribar a considerar tràgics autors com ara Samuel Beckett, Heiner Müller, Bernard-Marie Koltès, David Mamet, Neil LaBute, Roland Schimmelpfennig, Harold Pinter, Jon Fosse, Jean-Luc Lagarce i molts d'altres.

2.2. Comèdia

Imaginem un home que camina per La Rambla de Barcelona. A terra hi ha un gelat mig fos, ell està concentrat i no el veu. No està capficat per res transcendent, potser només busca l'estàtua de Colom que, amagada rere els arbres, sembla substituïda per la carcassa metàl·lica de la torre del telefèric. I si l'han tret, l'estàtua? (potser ho han fet perquè no assenyala cap a Amèrica, reflexiona). Llavors l'home que bada rellisca i cau. Vet aquí una escena còmica. La situació és còmica perquè l'home no era conscient del perill (nosaltres sí): un home mirant de no relliscar sobre una superfície mullada no fa gràcia.

Suposem ara per un moment que el gelat l'ha llençat a terra aquest mateix home, fa un moment, just abans de recular, quan buscava l'estàtua. Llavors, a la **ironia dramàtica** (nosaltres sabem que hi havia el gelat, ell no), s'afegeix una certa **justícia poètica** (ell és responsable de la seva desgràcia) i alhora s'augmenta el **ridícul** (ho hauria hagut de saber!). En definitiva, una bona amanida d'ingredients per a una comèdia: ridícul, equívoc, ironia, gag físic i visual, etc.

2.2.1. Definició, categories i efecte

Què és exactament, doncs, la comèdia?

"És la imitació d'aquelles persones que són més perverses [de qualitat moral inferior], no pas tocant a totes les classes de vicis, sinó solament tocant a l'aspecte ridícul, el qual constitueix una part d'allò que és vergonyós. Allò que és ridícul, efectivament, és quelcom que es refereix a un error, com també una vergonya indolent [que no causa dolor] i que no destrueix [...]". (Aristòtil. pàg. 321-322)

A la *Poètica* no hi ha gaires més precisions (la desaparició d'un suposat tractat aristotèlic dedicat a la comèdia ha donat lloc a tota mena d'especulacions i fabulacions, com ara *El nom de la rosa* d'Umberto Eco, en què el llibre és la causa d'un seguit d'assassinats). Podem, però, resumir els trets diferencials de la comèdia –respecte a la tragèdia– en quatre consideracions:

a) Els personatges de la comèdia acostumen a ser de condició inferior (socialment, culturalment o moralment; o bé ho són per al receptor en la mesura que accedeixen al "ridícul").



Coberta de la revista *Pausa* dedicada a la tragèdia contemporània (núm. 24)

Web recomanat

Vegeu amb relació al tema de la tragèdia contemporània el dossier específic de la revista *Pausa*, núm. 24.

També el podeu trobar en la pàgina web de l'assignatura.

b) El desenllaç de la comèdia és feliç (conclusió optimista: matrimoni, reconciliació, reconeixement, etc.).

c) La comèdia no es nodreix necessàriament de materials històrics o mítics (com que no comporta conseqüències funestes, pot ser inventada sense cap mena de preparació).

d) El seu objectiu és fer riure l'espectador (riure de complicitat o de superioritat).

L'efecte de la comèdia

Si bé també s'ha parlat de "purificació", l'efecte de la comèdia és ben diferent de la catarsi tràgica. La investigació freudiana, per exemple, contempla un cert sentiment de superioritat moral (percepció simpàtica de la inferioritat de l'altre) i l'emoció davant d'allò que és inesperat o incongruent. També podem afegir el plaer que neix de la sensació de transgressió, i encara l'"anestèsia del cor", que diria Bergson [H. Bergson (1971). *La risa*. Madrid: Prometeo.]; això és, una pèrdua d'implicació emotiva derivada de la transposició de valors o de la simple presència del riure. Així mateix, és pertinent distingir entre riure's d'alguna cosa o d'algú (exclusió) o riure's juntament amb els altres (acceptació, integració).

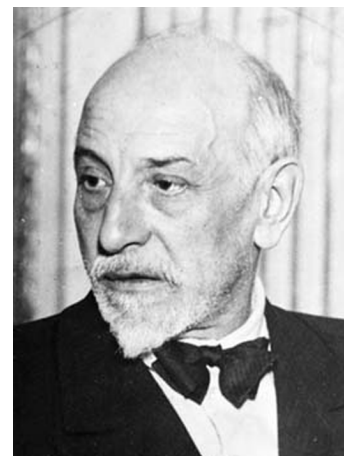
La comèdia implica sempre un component de **transgressió**?

Podríem pensar que la comèdia fa burla sempre de l'ordre i dels valors socials establerts. Però no, no sempre, i quan ho fa no acostuma a ser una burla radical. Força vegades –la majoria–, el desenllaç còmic comporta un reintegrament de l'heroi a la norma dominant. El món recupera el seu equilibri. La comèdia, doncs, juga amb la idea que els fonaments socials podrien ser desplaçats. Però només això: hi juga. Rarament en fa un plantejament més transgressor.

Pel que fa a la **composició**, la comèdia explora figures literàries i recursos expressius (no exclusius): el **quid pro quo** –confondre un personatge per un altre–, el **malentès** o **equívoc**, els **gags** (efecte o situació verbal o visual sobtada i còmica), els **jocs de llenguatge**, el **grotesc** (allò que és còmic per un efecte caricaturesc o de deformació), etc.

Precisament en funció d'aquests recursos, històricament, s'han proposat diverses particions o classificacions dintre del subgènere. Per exemple, l'**alta comèdia** potencia els jocs de llenguatge; en canvi, la **comèdia baixa** o **vulgar** aprofundeix en una comicitat més visual, el gag o les pallisses.

La "diferencia entre lo ridículo antiguo y lo ridículo moderno es que aquél se tomaba de las cosas populares y domésticas o, por lo menos, no de la más fina conversación [...]; pero lo ridículo moderno, sobre todo el francés, versa principalmente alrededor del más exquisito mundo, de las cosas de los nobles más refinados, de los sucesos domésticos de las familias más modernas, etc." [L. Pirandello (1968) *Ensayos* (pàg. 43-44). Madrid: Guadarrama.]



Retrat de Pirandello

Altrament, la **comèdia antiga** grega (la que conrea Aristòfanes) potencia la violència, l'obsenitat i el grotesc; la **comèdia de caràcters** confronta trets i visions psicològics, les **comèdies sentimentals** elogien la virtut (avui, convertides en **comèdies romàntiques**, exploren en la comicitat dels malentesos i els processos d'una relació amorosa que arriba a bon port). A partir del segle XVIII, el concepte de **comèdia burgesa** ens acosta a una nova idea: el drama.

2.3. El drama

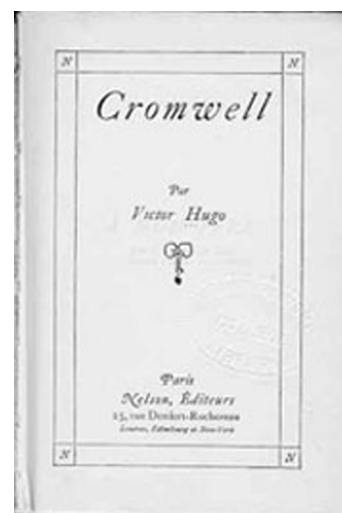
a) En un sentit genèric –diu Pavis en el seu diccionari–, el drama és el gènere literari escrit per al teatre. És un **sinònim d'obra dramàtica**.

b) En un sentit més restringit, com a subgènere, el drama es presenta, a partir del segle XVIII, com a síntesi (o opció intermèdia) de la comèdia i de la tragèdia. Es tracta d'un **gènere seriós (o drama burgès)** en el qual personatges propers viuen conflictes recognoscibles; el seu desenvolupament apel·la a una certa sensibilitat lacrimògena i a l'esperit filosòfic del segle XVIII.

"L'avantatge del **gènere seriós** –diu Denis Diderot– és que, situat entre els altres dos, té recursos tant si s'eleva com si es rebaixa. [...] Hom ha descrit cent vegades la poètica del gènere còmic i la del gènere tràgic. El gènere seriós té la seva; i aquesta poètica també seria força llarga; però només us en diré allò que s'ha presentat al meu esperit mentre treballava en la meua peça. Puix que aquest gènere està mancat de la vigoria de color dels gèneres extrems entre els quals està plaçat, cal no negligir res d'allò que li pot donar força. Que el tema sigui important; i la intriga senzilla, domèstica i pròxima a la vida real. [...] Que la moralitat sigui general i forta. Res de personatges episòdics.[...] I sobretot torneu a recordar que no hi ha principis generals: no en conec cap dels que acabo d'indicar que un home de geni no pugui infringir amb èxit."

D. Diderot, "Tercer diàleg sobre *El fill natural*", reproduït a J. Casas (1986). *Diderot i el teatre* (pàg. 28-29). Barcelona: Institut del Teatre.

Com hem vist abans amb la comèdia, el drama es diversifica en la mesura que hi afegim adjectius. Tenim el **drama líric** (sovint sinònim d'òpera, és a dir, teatre cantat), el **drama litúrgic** (que en l'època medieval implica la reordenació del fet teatral dins de les esglésies) o, durant el Romanticisme, el **drama romàntic** (definit per Víctor Hugo al seu "Prefaci" a *Cromwell*). Hi ha tres adjectius, però, que, lligats a un àmbit menys específic, permeten algunes distincions fonamentals.

Coberta de l'original francès del *Cromwell* de Victor Hugo

2.3.1. Drama absolut, drama modern, drama contemporani

Just a la meitat del segle XIX, el ciutadà Hussonnet, un dels personatges de *L'educació sentimental* de Flaubert, té la idea de redactar una obra teatral d'èxit. No ha escrit ni una sola línia i ja en parla convençut de triomfar: "Car la carcassa del drama, me la donen feta! Amb les passions, m'hi he refregat la gepa suficientment per entendre-hi; i pel que fa a les dites agudes, és la meva feina!"

No cal dir que Hussonnet té un bon patró: estructura prèvia, passions descarnades i bons acudits. La seva fórmula no és res més que la **forma** canònica del **drama**; a finals del segle XIX, però, aquesta forma ha esdevingut una recepta.

La recepta

Émile Zola definirà la recepta com la pitjor de les convencions: a) intriga tòpica, força cops inversemblant, b) forma concebuda com "un problema que hay que resolver" segons els principis d'una moral determinada i c) cops de vareta màgica, és a dir, la submissió de la lògica dels caràcters i de l'acció a les necessitats d'una intriga prefabricada.

La forma del drama, amb tot, no s'ha de mesurar en funció d'aquesta fórmula testada per a garantir l'èxit. Segons la coneguda definició szondiana (Szondi, 1988), des del Renaixement fins a les acaballes del segle XIX, la forma dramàtica conserva els trets distintius següents:

- a) És fixa (atemporal, no ve condicionada per l'època).
- b) És capaç d'adaptar aquesta invariabilitat als continguts mutables de cada moment.

El drama, així, és definit com a **drama absolut** (no preveu una relació dialèctica entre la forma i el contingut).

Després de la desintegració de la visió medieval del món, l'home que crea el drama és un individu que desitja formar part de la substància de l'obra, vol descobrir-se i reflectir-se ell mateix per la sola reproducció de les relacions interhumanes. I és per això que:

- a) El temps del drama sempre és present, i el seu medi és el diàleg.
- b) El drama no ha de conèixer res fora de si mateix, res que posi en evidència el caràcter representacional (ficcional) de l'acció.
- c) Al drama, l'acció és completa i ordenada: es desenvolupa segons un estricte principi de causalitat (cada part engendra la següent).

Lectura recomanada

E. Zola (1989). *El naturalisme en el teatre*. Barcelona: Península.

Tot plegat dóna lloc a gairebé la totalitat del teatre escrit entre el Renaixement i el Naturalisme (accepció genèrica de **drama**).

Amb els anys, els principis globals del drama s'enquistaran en fórmules diverses com la descrita per Hussonnet (o la composició melodramàtica, o la famosa *pièce bien faite*). Mig segle després del diletant flaubertià, un altre personatge, Trepliov, el dissortat heroi de *La gavina* de Txèkhov, expressarà la necessitat de canvi d'una manera clara i rotunda: "S'han de trobar formes noves. Necessitem formes noves, i, si no les sabem trobar, val més que ho deixem córrer".

Trepliov –Txèkhov– viu problemàticament la contradicció entre la seva concepció de l'individu i del món i les solucions formals que li ofereix la forma fixa del drama absolut.

Als segles XX i XXI, doncs, els **dramas modern i contemporani** consideraran que la forma s'ha d'adaptar als continguts: davant de continguts històrics variables calen formes històriques variables també.

Podem destacar dues directrius bàsiques en la configuració del **drama modern**:

- 1) Una tendència progressiva, des de la *intersubjectivitat* (relació interpersonal pròpia del drama), cap a la *intrasubjectivitat* (cap a l'expressió de l'íntim).
- 2) Una aparició gradual de trets èpics (que evidencien el caràcter de representació i multipliquen els nivells dramàtics).

El drama d'estacions expressionista, el somni strindbergià, el *metateatre* pirandellià, el teatre sintètic dels futuristes o el teatre èpic de Bertolt Brecht conformen algunes de les troballes del drama modern. Són propostes que, no solament trenquen el caràcter primari del drama, no únicament introdueixen l'íntim o violenten la progressió causal clàssica, sinó que, en la mesura que donen autonomia a les seves unitats compositives, preludien l'esclat de la fragmentarietat en la dramaturgia posterior.

Lectura recomanada

Vegeu, a propòsit d'aquest tema, l'article de Jean-Pierre Sarrazac "Drama absolut", penjat a la pàgina web de l'assignatura.

J. P. Sarrazac (ed.) (2008). *Lèxic del drama modern i contemporani* (pàg. 62-63). Barcelona: Institut del Teatre.

Lectura recomanada

Vegeu, a propòsit d'aquest tema, l'article de Jean-Pierre Sarrazac "Crisi del drama", penjat a la pàgina web de l'assignatura.

J. P. Sarrazac (ed.) (2008, pàg. 11-26).

Normalment parlem de **drama modern** fins a Brecht (seguint la teoria de Szondi) o, a tot estirar, fins a Beckett. Després de Beckett, i sobretot a partir de l'anomenada *recuperació del text* de la dècada dels anys vuitanta, els autors del **drama contemporani** exploren en la confluència d'allò que és líric, èpic i dramàtic per produir formes independents i necessàries. Quan parlem de drama contemporani parlem de drama actual (però d'aquella mena de drama actual que no se sotmet a les directrius convencionals del drama absolut i que prossegueix la recerca iniciada pel drama modern).

3. El temps, l'espai, els personatges i el punt de vista teatrals

3.1. El temps del teatre

3.1.1. Temps dramàtic i temps escènic

L'estudi narratològic de la temporalitat és aplicable al teatre, però amb algunes reserves. La dimensió representacional aporta elements nous i, com a conseqüència, un canvi de perspectiva.

D'entrada, el temps de l'acció sempre s'esdevé en **present** (es representa alguna cosa que passa ara, davant dels nostres ulls). A l'interior dels diàlegs, com en narrativa, es poden incloure referències al passat i al futur, però el diàleg sempre es produeix en present.

Temporalitat de la lectura

Quan llegim teatre o narrativa no ens resulta gens fàcil mesurar la temporalitat que consumeix la nostra lectura. Sovint hi ha interrupcions i normalment no ens preocupem de cronometrar i sumar períodes. La representació del drama, per contra, és seguida i consumeix un temps més o menys definit. Llavors, què hem de relacionar amb el temps de la història? El temps de l'actualització del drama quan el llegim o el temps de la seva actualització quan és representat?

1) Quan parlem de **temps dramàtic (o diegètic)** ens referim al **temps de la història**. El temps, tant dels esdeveniments mostrats com dels referits. És una temporalitat fictícia reconstruïda pel receptor.

2) Quan parlem de **temps escènic** ens referim al **temps de la representació**. Un temps real viscut per actors i públic durant la representació teatral. A diferència del cine en què aquest temps és fix, en teatre es tracta d'una temporalitat relativa: la temporalitat de la comunicació (que determina una durada i un ritme diferent en cada funció).

3) El **temps del drama**, finalment, és un temps mediador entre la faula (història) i la seva representació. Ens permet resoldre la desproporció entre la durada (potser llarga, dies o anys) de la història i la durada, segons les convencions del lloc i de l'època, de la representació. És la temporalitat dels segments de la història seleccionats en el drama, que es presenten amb un **ordre**, una **freqüència** i una **durada** determinats.

Lectura recomanada

Pel que fa aquest tema és interessant el plantejament de **J. L. García Barrientos** (2001). *Cómo se comenta una obra de teatro*. Madrid: Editorial Síntesis.

3.1.2. Què dóna informació sobre el temps?

a) Moltes de les informacions temporals s'especifiquen al drama en les **acotacions** (i també al **text primari**). Aquestes informacions de vegades indiquen explícitament el pas del temps; en d'altres casos, ho fan indirectament (indiquen, per exemple, una transformació del decorat que acaba significat un canvi de temps).

Acotacions temporals

De vegades les **acotacions** especifiquen el salt temporal –"deu anys després"– però no indiquen com explicar-lo escènicament. Serà feina del director trobar la millor manera de traduir la indicació per al públic. Modificar els objectes o jugar amb la il·luminació pot ser una bona opció. En determinats tipus de teatre, però, les acotacions poden reproduir-se escènicament (cartells, projeccions, etc.).

b) L'**espai** pot presentar-se en el drama com a metàfora del temps.

Per exemple, la **dispersió dels espais dramàtics** entre seqüències pot comportar una sensació de dispersió temporal. El receptor –que tendeix a ordenar les coses en el mateix ordre que les percep– es desorienta. No sap si allò que veu (o llegeix) passa abans, simultàniament o després del que acaba de percebre a l'escena anterior. En aquest mateix sentit, dos espais allunyats poden arribar a suggerir la presència de dos sistemes temporals independents.

És el que passa a *El rei Lear*, de Shakespeare. Arriba un moment en què ja no ens preocupa la veritable relació temporal entre les escenes del rei i el bufó respecte a les de Gloucester i Edgar. O la relació entre aquests dos grups d'escenes –més tràgiques, més fora del temps– i les d'Edmund i les filles, que proporcionen un fil temporal, diguem-ne èpic, al conjunt de l'acció.



El rei Lear, Shakespeare, dirigit per Oriol Broggi a la Biblioteca de Catalunya (Barcelona, 2009)

La recurrència en uns mateixos llocs, en canvi, pot potenciar la idea de procés o evolució o, tot al contrari, una sensació que el temps s'immobilitza. A *Tot esperant Godot*, la recurrència espacial entre escenes proporciona una sensació circular d'etern retorn.

c) Els **objectes**, el seu procés i transformació, també donen compte del pas del temps. Per exemple, unes flors marcides, ufanoses a l'escena anterior, indiquen clarament un salt temporal en la present. L'arbre del *Godot*, que sobtadament es cobreix de fulles, evidencia un canvi d'estació.

d) La **il·luminació** proporciona també informació temporal: el seu moviment ens indica com passa el temps, ens marca l'hora del dia, l'època de l'any, etc. (com en el cas dels objectes, és un recurs que pot estar indicat en les acotacions o ser una solució estrictament escènica).

e) Finalment, el **discurs** domina el temps. Els personatges relaten l'acció elidida (desmaterialitzada; passada, present o futura), canvien l'ordre dels esdeveniments, etc.

3.1.3. L'ordre

Per tal de parlar d'ordre, hem de considerar la **continuïtat o discontinuïtat** en la representació del **temps dramàtic**. Quan analitzem l'ordre, doncs, observem la relació temporal entre les seqüències de la trama (**temps del drama**).

Les diverses seqüències de la trama presenten en el seu interior un temps continu. Les **desviacions** de l'ordre temporal es produeixen *entre* seqüències.

Amb tot, per a poder restituir correctament la història i la seva temporalitat, també hem de contemplar totes aquelles desviacions temporals que es produeixen a l'interior del **discurs** dels personatges (al seu relat).

1) **Retrospeccions**. En l'àmbit narratiu, hem definit la retrospecció com l'acte de *contar* o *evocar* un fet que ha passat en un moment anterior al punt de la història en què és el lector. Quan parlem de teatre, hem d'afegir també la idea de *representar*. Hi haurà retrospeccions verbals (contades o evocades) però també retrospeccions escenificades.

A *Casa de nines*, d'Ibsen, Nora parla de la malaltia del seu marit uns quants anys enrere i de la falsificació que va fer per a obtenir diners. En aquest cas, la retrospecció externa és activada pel discurs del personatge convertit en relator de la història, no és una retrospecció escenificada.

Per contra, a *El temps i els Conway* de J. B. Priestley, la trama s'organitza en tres actes que distribueixen els fets de la història en l'ordre següent: 1, 3, 2. El tercer acte, doncs, és una retrospecció interna –escènica no verbal– respecte al segon.

2) **Anticipacions**. En l'àmbit narratiu, hem definit l'anticipació com l'acte de *contar* o *evocar* en el moment actual de la narració, és a dir, ara, allò que passarà després. Aquí també hem d'afegir el concepte *representar*. Hi haurà anticipacions verbals (contades o anunciades) però també anticipacions escenificades.

Seguim amb *El temps i els Conway*. A l'inici del segon acte, el públic que assisteix a la representació és conscient que s'ha produït un gran salt temporal (el·lipsi), però no n'és gens que s'hagi produït una **anticipació**: no ho reconeix fins que s'inicia el tercer acte. Llavors la **ironia dramàtica** (el receptor sap més coses que no pas els personatges) el farà gaudir l'escena d'una altra manera. D'una banda, compararà allò que havia imaginat (per omplir l'elisió) amb els fets "reals" que ara li mostren; de l'altra, compadirà els personatges que no saben què els espera.

Conseqüentment, potser sembla més adequat parlar d'**anticipació** i de **retrospecció** quan el públic és conscient del procediment. Des d'aquest punt de vista, l'exemple de Priestley és més aviat una retrospecció que no pas una anticipació.



Retrat de J. B. Priestley

A *La dona d'abans* de Roland Schimmelpfennig (la podeu aconseguir a través de la pàgina web del Goethe Institut de Barcelona, en què hi ha una bona biblioteca de manuscrits de textos dramàtics alemanys contemporanis traduïts al català i al castellà), en la primera escena, veiem un home que sembla molt inquiet, interrogat per la seva dona: "amb qui parlaves?" A la segona escena, que lògicament suposem posterior en el temps, truquen a la porta i l'home obre. És una dona que ve "del passat" a reclamar una promesa d'amor incompleta. De sobte, se sent la veu de l'esposa a l'interior i l'home, nerviós, tanca la porta d'una revolada. El públic se sorprèn: tornem a ser al mateix punt d'abans ("Amb qui parlaves?"). L'escena es repeteix. Ara, però, té un sentit ben diferent.

Quan és que el públic s'ha adonat que la primera escena era una **anticipació**, o que la segona era una **retrospecció**? Probablement, just al moment en què s'inicia la **repetició** (a dreta llei, cal dir que l'autor avisa en les acotacions del salt temporal; l'exemple, però, segueix essent il·lustratiu).

Sembla, doncs, que el **present teatral** fa difícils les **anticipacions verbals** (ningú no sap el seu futur, tret dels profetes i les bruixes); d'altra banda, les **no verbals** (escèniques) també es compliquen atesa la manca de consciència receptiva al moment en què es produeixen. Hi hauria, és clar, les anticipacions que, ni verbals ni escèniques, provenen d'un saber anterior: a *Juli César* de Shakespeare, sabem que el protagonista morirà i qui el matarà. La tensió no es concentra a saber què passarà, sinó a saber com.

Significa tot plegat que les anticipacions no són viables en teatre pel fet de no comptar amb una consciència mediadora (veu) que presenti els fets?

Podem parlar d'anticipació en un altre sentit, és a dir, a partir de la capacitat que té el públic de preveure situacions i crear expectatives. Ens referim a pistes o elements que, tot i no ser explícitament anticipadors, anuncien escenes i esdeveniments futurs. Quan, en un context de ficció, un personatge diu "Adéu" i l'altre li respon "A reveure", l'espectador activa l'expectativa que es tornaran a trobar. Es tractarà, doncs, d'una **anticipació implícita**.

3.1.4. La durada

Repassem la definició apuntada al mòdul anterior: podem estudiar "la durada comparant el temps que necessiten per ocórrer els esdeveniments de la història amb l'extensió de text invertida a narrar-los (comptant en capítols pàgines o línies)."

Parlem, de fet, d'una desviació de la velocitat: o bé accelerem (comprimim), o bé desaccelerem (dilatem).

Accelerem dedicant un segment breu de la representació a un període llarg de la història.

Desaccelerem dedicant un segment llarg de la representació a un període breu de la història.

A l'hora d'analitzar el drama, per comptes de contrastar la història amb l'extensió textual (o amb el temps de la lectura), ho hem de fer amb el temps real de l'escenificació.

Quan el personatge s'erigeix en veu d'un relat i controla la història, el tractament de la durada en aquest fragment és perfectament assimilable al que fem en narrativa.

Pel que fa estrictament a la representació de fets, resulta evident que sempre es pot **accelerar i desaccelerar** (desviar la velocitat de les situacions i, per tant, modificar la seva durada) externament. En termes col·loquials, usant la càmera ràpida i la càmera lenta.

Tret d'això, com podem alterar la durada dels fets representats (sense mediació d'interrupcions o transicions que elideixin parts del temps dramàtic)? Podem desviar internament (de manera implícita) la velocitat?

Seguirem el quadre següent:

| Seqüències | | | |
|---|--|---|--|
| Sumaris | Escenes | Trets | Pausa |
| El temps dramàtic és superior al temps escènic. | El temps dramàtic és idèntic al temps escènic. | El temps dramàtic és inferior al temps escènic. | No existeix el temps dramàtic i sí el temps escènic. |

Pel que fa als **nexes** entre seqüències:

Temps escènic = 0 (interrupció)
Temps escènic = N (transició o suspensió)

Per tant, quan analitzem les **elisions** (salts temporals):

Temps dramàtic = N. Temps escènic = 0 (**el·lipsi** amb interrupció)
Temps dramàtic = N. Temps escènic = N (**el·lipsi** amb transició)
(Hi poden haver interrupcions i transicions en què el temps dramàtic sigui 0, llavors no parlem d'el·lipsi, només de tall.)

Observacions i exemples:

a) Agafem un cas de **sumari** (temps de la representació inferior al temps representat). Imaginem un dinar. A escena, un dinar gairebé mai no dura el que podria durar en la realitat (història). La mesura sempre és relativa, és clar, però hi ha maneres de fer que la desviació de la velocitat no resulti inversemblant. **Parlem d'una experiència subjectiva de la durada.**

Escena de crisi a *Dissabte, diumenge, dilluns* d'Eduardo de Filippo. Tothom és a taula i tothom es deleix per a tastar el famós *ragoût* de la senyora Priore. Però falta el fill, Rocco. L'avi, que se l'estima amb deliri, diu que ell no seirà a taula fins que el nét no arribi. L'estira i arronsa consegüent fa que, un cop deixat l'avi de banda, l'àpat es consumeixi vertiginosament (estan afamats!). Prop de les postres esclata la baralla entre el matrimoni Priore (el marit està gelós del veí, que és assegut també a taula) i el dinar s'estroneja. Escènica, gràcies (1) a la tensió prèvia a l'inici de l'àpat, (2) a la urgència que se'n deriva, (3) al diàleg picat i (4) a la densitat dels conflictes, acceptem que en un espai relativament breu de temps s'hagi esdevingut allò que en la realitat hauria consumit hores.

A l'acte cinquè de *Fedra* de Racine, Teramen relata la mort d'Hipòlit. En el relat del fidel preceptor, Hipòlit ha deixat la ciutat i ha pres el camí de Micenes, ha lluitat amb el monstre sorgit del mar, ha estat arrossegat pels cavalls, el seguici l'ha empaitat i ha aconseguit arribar a temps per sentir els darrers mots del seu amo agonitzant, ha arribat Arícia, i Teramen ha disposat del temps necessari per a tornar a palau i explicar la feta. Tot això en no més de deu minuts escènics. En aquest exemple, acceptem el sumari gràcies al desdoblament de l'espai: el temps de la història, fora d'escena, ha transcorregut més ràpid que no pas el temps de la història dins de l'escena.



Dissabte, diumenge, dilluns, de De Filippo, dirigit per Sergi Belbel al TNC (Barcelona, 2003)
© Teresa Miró

b) Proposem encara el mateix però, en comptes de recrear uns sumaris en què es produeixi una distorsió implícita de la velocitat, exemplifiquem-ne uns altres en què la desviació de la velocitat sigui explícita:

A *Hamlet*, en l'escena de l'entrevista amb l'espectre, el temps de la història s'allarga tota una nit; el temps de la representació, en canvi, només uns minuts. En aquest cas, tenim **indicis explícits**: la mitjanit marca l'inici i el cant del gall ens assenyala el final. Tots dos indicadors permeten que el públic reconegui el temps de la història consumit. I que l'accepti: en aquest cas, és la tensió de l'escena allò que fa oblidar la veritable dimensió temporal de la faula.

A *La intrusa* de Maeterlinck, la presència d'un rellotge flamenc presidint la reunió de família permet al director de l'espectacle decidir si les gairebé tres hores d'història que es consumeixen en vint pàgines d'escriptura corresponen o no a altres tantes hores de representació. Podem accelerar el mecanisme del rellotge, és clar. Caldrà veure fins a quin punt podem forçar el truc sense que es noti. El més important, però, no és que passin tres hores o no, sinó que el receptor tingui la sensació que han passat.



La intrusa, de Maeterlinck, dirigit per Hermann Bonnín al Brossa Espai Escènic (Barcelona, 2005)

b) L'**el·lipsi** va associada a una **interrupció** (tall) o a una **transició** escènica (un quadre vivent, un número musical, un entremès, la intervenció d'un narrador, els comentaris dels actors –que han abandonat el personatge–, canvis d'escena a la vista, etc.).

En una transició, el temps de la representació no és igual a 0. Llavors, és millor parlar simplement de **suspensió** de la representació primera.

De vegades, ens trobem amb **suspensions** que no impliquen ben bé un tall de la narració primera. Podríem parlar de suspensions internes. Alguns **aparts**, per exemple, que molts de cops serveixen per a resumir els fets (el contingut diegètic), són ben bé un **sumari** verbal que té l'aspecte d'una transició.

Quan entre dues seqüències no transcorre temps de la història, parlem d'una **pausa externa** (es produeix fora de la narració primera).

A *Al restaurant*, de Joan Casas, ens trobem amb una pausa d'una altra mena. Un restaurant. Hi ha una família que dina; de sobte, el cambrer atura un gran rellotge a la paret. La dona de la família s'alça i dialoga amb ell –potser una escena de seducció–; més tard, el cambrer activa altre cop el rellotge. La dona ha tornat a taula i l'escena familiar continua exactament al lloc on havia quedat. Evidentment, tot ha succeït en la imaginació del cambrer. La història no consumeix temps, la representació sí. És, doncs, una **pausa (interna)**. Ara bé, podem considerar que els desitjos escenificats del cambrer no formen part de la història? Són fets? S'atura realment el temps representat? Consumeixen temps els somnis?

c) Quan estudiem el **tret** (temps de la representació superior al temps representat), si no ens referim a la càmera lenta, també hem de parlar d'una experiència subjectiva de la durada.

Així com l'ús de la càmera ràpida és més esporàdic (amb efectes de llum –flashes– o amb una interpretació accelerada), la càmera lenta pot arribar a alentir el temps fins a extrems sorprenents. A alguns muntatges de Robert Wilson, com ara *Deafman Glance* o el *Hamletmàquina* de Heiner Müller, els personatges canvien de posició tan a poc a poc que el públic arriba a pensar que estan immòbils.

Quan ens referim a una **experiència subjectiva de la durada**, però, el més important és que l'espectador tingui una sensació rítmica d'allargament).

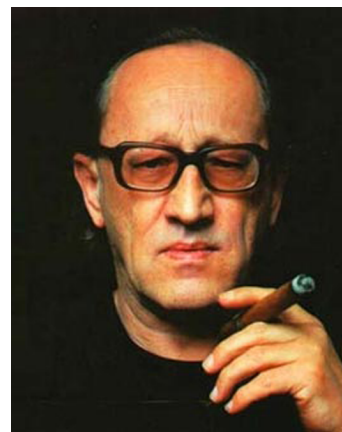
Allò que realment interessa quan llegim literatura dramàtica és poder decidir si s'ha produït un **tret** o no, sobretot quan no hi ha signes explícits. La determinació del tret (és exactament el mateix en el cas del **sumari**) dependrà de la nostra proposta imaginària com a directores virtuals.

"És evidentment difícil –diu Ryngaert– fer sentir "el temps que passa", i encara ho és més fer sentir el temps que no passa, i per exemple transmetre l'avorriment sense avorrir o la duració sense fatigar. Percebre el temps com a metàfora és una operació més que precisa" [J. P. Ryngaert (1999). *Introduction à l'analyse du théâtre* (pàg. 81). París: Dunod.]

3.1.5. La freqüència

Habitualment, la **freqüència** (relació de repetició entre la trama i la història) del drama és **singular** (allò que passa un cop a la història és representat un sol cop). Amb tot, també trobem intrigues **iteratives** (es representa un sol cop allò que ha passat diverses vegades) i **repetitives** (es representa més d'un cop allò que succeït una sola vegada).

En una obra com *Tàlem*, de Sergi Belbel, totes les escenes es repeteixen més tard o més d'hora (però amb canvis de ritme, d'estil interpretatiu o amb afegitons de text) Aquestes repeticions amb variació, proporcionen nous **punts de vista** sobre la història i generen efectes de sorpresa. És el mateix que passa en l'exemple adduït sobre *La dona d'abans* de Schimmelpennig.



Retrat de Heiner Müller

Web recomanat

Vegeu *Tàlem* i altres textos catalans traduïts a altres llengües al web.

3.2. L'espai del teatre

3.2.1. Espai dramàtic i espai escènic

L'**espai dramàtic** és tot l'espai imaginari construït a partir del text dramàtic (evocat per ell). Quan parlem d'espai dramàtic parlem de l'**espai de la història**. Aquest espai pot ser representat verbalment o escènicament.

L'**espai escènic** és el conjunt abstracte dels signes que provenen del lloc escènic (durant la representació). L'espai escènic és dinàmic, no és fix, es construeix constantment (cal recordar el concepte barthià de polifonia informacional). A diferència de l'espai en narrativa, que no existeix fora del llenguatge, que només és una expressió escrita que evoca accidents naturals o construccions humanes, l'**espai escènic** es concreta físicament en el procés d'escenificació.

L'espai escènic actualitza en la representació la selecció de l'espai dramàtic que proposa la trama (**espai del drama**). La concepció de l'espai del drama varia segons les diferents èpoques i cultures i ve determinat per convencions de tota mena (literàries, ideològiques, arquitecturals, etc.).

L'espai escènic i l'espai dramàtic són indicats en les **acotacions** i en el **text primari**. En la representació, l'espai escènic també pot venir donat per l'entonació, el ritme, l'accent o el volum del discurs. Així, que dos personatges es comuniquin cridant ens pot donar la mesura de les dimensions d'un espai.

La direcció real o virtual del lector s'encarregarà de traduir aquestes informacions en imatges escèniques. Haurà de proposar una **escenografia**, que inclourà els volums del decorat, els objectes o la il·luminació.

La mímica i el **moviment (espai lúdic)** dels personatges, fins i tot el **vestuari** o la **música** (indicats o no en les acotacions), també poden proporcionar informació sobre l'espai. Aquesta informació sovint és metonímica (la part pel tot). Veiem un home amb sotana, amb els braços i la mirada enlaire, emmarcat per un retall de llum ogival. No ho dubtem ni un segon: és en una església. La projecció de la llum que deixa passar una suposada finestra, sumada al vestuari del personatge (i potser a un efecte musical), ens indica metonímicament l'espai de la ficció.

Les indicacions espacials es poden referir tant a l'**espai dramàtic** com a l'**espai escènic**.

Comentem uns quants exemples:

A *La Mandràgora*, de **Maquiavel**, no trobem indicacions espacials davant de les escenes. L'obra, però, és precedida d'un pròleg (actuat) en què s'apunta, entre altres coses, que "la

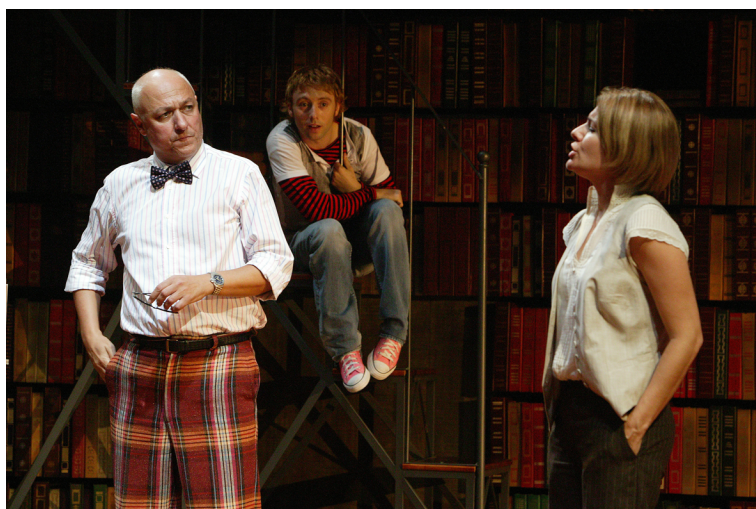
porta que a mà dreta es pot trobar / la casa és d'un doctor" o que "el carrer que és allà, just a tombar, / d'Amor és el racó, / on qui cau ja mai més no torna en si. / I podràs descobrir / per l'hàbit d'un germà / quin és el capellà / que viu en el temple enfront situat, / si d'aquí no te'n vas massa aviat."

Com al **teatre elisabetià** o a la majoria de comèdies espanyoles del Segle d'Or, l'espai teatral fix i la vinculació dels autors a les companyies justifica la manca de precisions al text. A l'escenificació, però, el públic és avisat de la distribució i el valor espacials a través d'un "presentador" èpic (pròleg) que, en un cert sentit, serveix les regles del joc.

A *La caverna*, de **Rodolf Sirera**, "per necessitats de l'acció, l'escenari ha de tenir al centre una trapa practicable, i ha d'haver-n'hi una altra al prosceni, més a prop d'un lateral. L'embocadura es tanca amb un teló de gasa".

És una acotació que, a diferència de la indicació de Maquiavel que evocava tot un univers dramàtic (encara que a un segon nivell), reconeix explícitament l'existència de "l'escenari", és a dir, evidencia la representació. I ho fa dins les convencions d'una determinada arquitectura escènica, la pròpia del teatre a la italiana (teatre burgès).

A *Arcàdia*, de **Tom Stoppard**, una llarga acotació ens indica que som en "una sala molt espaiosa que dóna al jardí d'una casa de camp de Derbyshire", que "un pany de paret tot foradat per grans finestres d'estil francès ocupa el fons de l'escenari", que no "cal dir ni veure res de l'exterior" però que sabrem que "la casa està situada em mig d'un parc anglès típic de l'època [1809]". Després l'acotació encara descriurà la sala: hi ha mobles, per exemple, que avui "serien peces de col·leccionista, però aquí, damunt d'un terra sense catifes, només remetent a una aula escolar".



Arcàdia, de Tom Stoppard, dirigit per Ramon Simó al TNC (Barcelona, 2007)
© Teresa Miró

És una acotació similar a l'anterior. Reconeix l'existència de "l'escenari" i, com Maquiavel, del receptor. Les indicacions sobre els mobles, però, van adreçades al lector, no al públic (que haurà de percebre la traducció que el director i l'escenògraf facin d'aquesta didascàlia més suggestiva que no pas concreta). Finalment, l'acotació ens informa sobre les característiques de l'espai extraescènica (una part, doncs, de l'espai dramàtic), que no es veu. No és un problema per a l'espectador: el text primari de l'obra –assegura Stoppard– ja s'encarregarà de recordar-nos-ho més endavant. En aquest sentit, l'acotació ens avisa del seu caràcter redundant.

A *Les tres germanes*, de **Txèkhov**, l'acció transcorre a "casa dels Prozórov", "en un saló amb columnes, darrere les quals es veu una gran sala. A fora brilla el sol, tot és alegre. A la sala, es para la taula per dinar".

D'entrada, Txèkhov, a diferència de Stoppard, no té necessitat d'indicar que l'acció s'esdevé a Rússia. Se sobreentén. L'espai, altrament, està matisat per una determinada emoció (alegria) i està definit en funció de l'acció que s'hi durà a terme (dinar).

A *La nit àrab*, de **Roland Schimmelpfennig**, sense acotacions prèvies, els personatges diuen el següent: "LOMEIER: Al final del passadís, a l'esquerra del pis 7-32, hi ha la companyia de pis àrab de la Dehke, la Sra. Fatima Mansur. 7-32 vol dir balcó a la cuina, finestra a sud-est, bany a oest. La companyia de pis àrab intenta obrir la porta amb tres bosses sota el braç. Però per què s'ho fa tan complicat? Per què no deixa les coses? / FATIMA:

No és fàcil amb tres bosses de plàstic sota el braç. No es pot. [...] Em cauen les claus, però amb el colze toco el timbre."

En aquest cas, les indicacions espacials estan inserides al text primari. Els personatges "acoten" al mateix temps que actuen. Les seves indicacions fan referència tant a l'espai extraescènic (el pis) com a la situació present. Amb tot, en una obra d'aquesta mena, la distinció entre espai dramàtic i escènic es complica. A l'escenari no es "representen" les situacions de la història sinó que es "narren". L'espai construït a escena és un espai de joc que ajuda a servir el relat i que evoca puntualment l'espai dramàtic de la història.

A *Do de llengües*, d'**Andrew Bovell**, l'autor ens informa que "Neil està escrivint una carta a un antic amor. Sarah està parlant amb la seva terapeuta. Valerie està trucant al seu home des d'una cabina al costat d'una carretera solitària. Nick està fent una declaració a la policia [...]".

Com en l'exemple anterior, probablement no ens trobem davant d'una autèntica "representació", sinó davant la "presentació" escènica d'unes històries. L'escena no reproduirà al detall la carretera solitària o el consultori d'un terapeuta, veurem per contra un determinat nombre d'actors monologant i interactuant entre ells des de temps i espais dramàtics distants. Pel que diuen, sabrem que són en un despatx, a la consulta del psicòleg o a la comissaria de policia. Fixeu-vos que, tret del cas de Valerie, les acotacions no fan referència a l'espai, sinó a allò que hi passa. Per l'acció, pel relat, deduïm l'espai.

A *El be i la balena*, d'**Ahmed Ghazali**, hi ha un moment en què "se sent el soroll d'un helicòpter que s'acosta al vaixell. Els llums de tots colors de l'aparell centellegen i es reflecteixen sobre coberta. El soroll del motor esdevé ensordidor. Les hèlices de l'helicòpter provoquen una gran ventada".

En aquest darrer exemple, veiem com un element espacial de primer ordre pot ser evocat des de l'escriptura per signes indicadors de la seva presència (soroll, llum, vent). No cal fer entrar un autèntic helicòpter a escena.

En alguns dels exemples hem parlat d'**extraescena**: ens referim a un **espai latent**, immediat, que de vegades té una gran influència sobre la situació escènica. L'espai latent pot venir indicat per efectes de so o de llum. Podem sentir veus que provenen de l'exterior o, al revés, els personatges poden adreçar-se a l'exterior. També podem percebre que algú acaba d'encendre el llum a l'habitació del costat.

L'espai latent és potenciat en la dramaturgia clàssica (de vegades, amb l'excusa de les famoses unitats, que no permetien variacions espacials; de vegades, amb pretextos de dificultat tècnica o moral). Així, en la tragèdia antiga, no veiem ni els camps de batalla, ni el lloc dels crims (els morts) o les grans catàstrofes finals. En obres més properes en el temps, a *Pentesilea* de **Kleist**, per exemple, els combats entre Aquil·les i la reina de les amazones, fonamentals per a la història, són relatats pels companys de l'heroi que els segueixen des de la trinxera (efecte de **teicoscopia**, 'visió des de la muralla'). Exactament el mateix passa al *Cyrano de Bergerac* de **Rostand**.

L'acció dramàtica pot tenir lloc en un **espai únic** (arran de la coneguda *unitat de lloc* clàssica i freqüent en la tradició occidental) o en **espais múltiples**. Aquests darrers es poden representar en un únic lloc escènic (successivament, amb substitució total o parcial de l'escenografia o amb transformació escènica –per exemple, gràcies a la il·luminació– d'un mateix espai polivalent) o en diversos escenaris (de manera successiva o simultània, depenent de la ficció).

3.2.2. Un espai significant

És important entendre que, si al teatre tots els signes escènics es combinen o se sumen per a produir sentit, l'espai escènic no pot ser concebut com un lloc buit i tridimensional destinat a acollir l'acció.

L'espai escènic no és un recipient per a l'acció dramàtica sinó que en forma part indissociable.

El bon dramaturg imagina espais que activin l'acció, que la potenciïn o que li proporcionin diversos nivells de significació. Quan un espai pot ser substituït sense que l'acció en resulti afectada, és un espai intranscendent, probablement un "mal" espai.

3.2.3. El lloc teatral i el text

El **lloc teatral** és un lloc preparat (improvisat o fix) per a la representació davant d'un públic. Té un **lloc escènic** (o **escenari**) i un **lloc dels espectadors** més o menys delimitats.

El lloc teatral es defineix per la seva relació física i arquitectural amb la ciutat (societat). Un teatre com el Gran Teatre del Liceu de Barcelona reproduceix arquitectònicament les formes de relació burgeses, amb la seva jerarquia entre llotges, platea i galliner; amb els seus espais reservats i els seus indrets de tertúlia pública. La grandiloqüència de l'arquitectura del Teatre Nacional de Catalunya té a veure amb allò que representa com a institució senyera de la Nació.



El Gran Teatre del Liceu i el TNC

Teatre a la italiana

El **teatre a la italiana** "supone una forma de relación frontal, perpendicular, de máximo enfrentamiento o tensión entre sala y escena, entre público y actores-personajes; sin que exista más que un punto o, mejor, un «plano de contacto entre ellos: la boca del escenario» o la «cuarta pared», la única «cara» que la escena muestra o abre a la sala" (García Barrientos, 2001, pàg. 124-125).

Text recomanat

Partint de la idea que l'espai ha de ser significant, José Sanchis Sinisterra, tot rellegant Iuri Lotman, proposa una idea interessant de "model espacial". Vegeu-ne l'article (Sanchis, 2002, "El espacio dramático" i "El espacio escénico", pàg. 234-236 i 295, respectivament) a la pàgina web de l'assignatura.

La relació entre sala i escena pot ser tancada (separació radical i invisibilitat entre les dues àrees) o *oberta* (visibilitat i permeabilitat relativa); *fixa* (sempre la mateixa durant la funció) o *variable* (mobilitat de públic o actors). L'**escena tancada** afavoreix els efectes il·lusionistes i els processos d'identificació; l'**escena oberta** afavoreix el distanciament i la no il·lusió.

La configuració arquitectònica dels llocs teatrals (i també els escenaris concebuts segons unes determinades convencions) condicionen l'escriptura dels textos dramàtics.

- La concepció de l'univers **medieval** determina l'arquitectura teatral (dins i fora de l'església) en tres àmbits, que representen sempre el cel, la terra i l'infern. Les obres que s'hi representen han de tenir en compte aquests tres espais. Si la disposició dels nivells és vertical (mansió), els dimonis transiten cap amunt, els àngels cap avall i els homes amunt i avall.



El martiri de Santa Apolònia. Miniatura de Jean Fouquet, ca. 1460

- Al teatre espanyol del **Segle d'Or** l'absència de teló i la representació a la llum del dia condicionen l'aparició d'escenes mogudes o impactants a inici d'escena, com ara duels o pròlegs (el públic xerrava i menjava, molts d'ells a peu dret). Al començament de *La vida és sueño* la llarga tirallonga de Rosaura no és tan important pel contingut –ple de referències iròniques i cultes a la poesia del moment– com per la necessitat de centrar el públic i situar l'actriu en un lloc determinat del "retaule" escènic.



Dibuix d'un corral de comèdies

- Al **teatre elisabetià**, passa exactament el mateix. L'arquitectura fixa, que separa a) prosceni, b) espai elevat i c) espai interior (sota l'elevat), condiciona els llocs de ficció, els espais en què transcorre l'acció dramàtica: les muralles de Hamlet, el balcó de Julieta, la tomba de Romeu i Julieta, el bosc d'Arden, etc.
- La manera diferent d'entendre les relacions i les jerarquies socials permet comprendre el contrast entre 1) l'espai obert, sense portes, amb entrades i sortides no anunciades, del vestíbul o plaça de les obres del classicisme i 2) l'espai privat, tancat, amb portes i amb un reglament d'entrades i sortides ben definit, del saló familiar en les peces del drama burgès.

Visionat recomanat

Per analitzar una reproducció interessant dels escenaris de diverses èpoques us recomanem veure un parell de pel·lícules: per al teatre elisabetià, *Shakespeare in love* (1998), de John Madden, i per al teatre clàssic francès *Cyrano de Bergerac* (1990), de Jean-Paul Rappeneau.

3.3. El personatge del teatre

3.3.1. Personatge i persona

La definició del personatge teatral és especialment compromesa. La seva doble entitat com a component representat i representant, com a construcció fictícia i alhora persona real, condueix a algunes confusions.

El personatge és un recurs activat per l'autor, un "artefacte", que diria García Barrientos (2001). No podem analitzar-lo al sofà del psicoanalista, no és una **persona**, ha estat construït segons unes necessitats narratives i té una funció dins l'obra.

Mètode Stanislavski i crisi del personatge

La concepció del personatge com a persona es potencia sobretot amb el mètode **Stanislavski**, que aconsella l'actor de reconstruir la vida del personatge i, en certa mesura, d'apropiar-se-la. Amb tot, diu Bobes "el concepto realista de personaje es anterior a la práctica teatral del **realismo psicológico** de la escuela de arte dramático de Stanislavski y más bien está en relación con el realismo que tiene sus bases remotas en Aristóteles, que concibe el arte como el producto de una mimesis directa u homológica de la realidad. [...] El personaje que ofrecen en sus textos las obras realistas tiene una génesis que parte del concepto de persona aceptado en la cultura del siglo XIX". Aquest concepte de persona, però, sofreix un canvi important al segle XX. La **crisi del personatge**: en el moment històric en què marxisme i psicoanàlisi es reparteixen la interpretació i la transformació de les relacions entre l'home i el món, l'univers dramàtic que s'ha imposat des del Renaixement deixa de ser vàlid. La pressió dels nous continguts (la separació psicològica, moral, social, metafísica entre l'home i el món) fa trontollar la unitat clàssica del subjecte.



Retrat de Stanislavski

"El Yo –diu Bobes– ha dejado de ser una entidad segura de sí misma y estable frente a los demás, y se siente como un eterno fluir que sólo se detiene, y esto artificialmente, cuando otros fijan una imagen concreta de él en su visión fugaz de un momento."

M. del C. Bobes, (1997). *Semiología de la obra dramática* (pàg. 344-350). Madrid: Arco Libros.

3.3.2. Personatge dramàtic i personatge escènic

El **personatge dramàtic** és definit en la història; és el **paper**.

El **personatge escènic**, en canvi, és la seva traducció escènica (en la representació) a càrrec d'uns intèrprets concrets. La relació entre totes dues categories no sempre és unívoca.

Hi ha personatges dramàtics sense personatge escènic (el Pepe el Romano de *La casa de Bernarda Alba* o el Godot de *Tot esperant Godot*); hi ha actors que fan més d'un paper; hi ha personatges dramàtics interpretats per més d'un actor; finalment, tenim actors sense paper (per exemple, els manipuladors de titelles).

3.3.3. Caracterització i caràcter

La història del drama ha bandejat la vella dicotomia aristotèlica a propòsit de la preeminència de **caràcters o acció** (vegeu *Poètica*, pàg. XXX): acció i personatges són, de fet, indissociables. L'acció d'una obra avança seguint les decisions adoptades pels personatges en situacions de pressió; el caràcter d'aquests personatges, d'altra banda, s'estableix i evoluciona a partir d'aquestes decisions.

És millor distingir entre **caràcter** i **caracterització**. El primer es defineix com a **miratge d'una autèntica personalitat** a mesura que avança l'acció; la segona no és res més que la suma de qualitats observables d'un personatge a partir de les informacions obtingudes al drama i a la representació.

Podem observar i definir un personatge atenent a la seva **caracterització**, podem veure'l egoista, savi o cruel, però tanmateix, ho és realment? No ho sabem fins que el seu **caràcter** sigui o no sigui confirmat al moment d'actuar.

"La función de la estructura –diu Robert Mckee (2000)– consiste en aportar presiones progresivamente crecientes que obligan a los personajes a enfrentarse a dilemas cada vez más difíciles, y a causa de estas presiones tienen que tomar decisiones y llevar a cabo acciones que son cada vez más complicadas, de tal forma que se vaya revelando su verdadera naturaleza, incluso hasta el nivel del yo subconsciente". (pàg. 137)

De gran valor pel que fa a la composició, la cita precedent evidencia encara el vell prejudici del personatge entès com a persona. Tot i això, té la virtut de fer-ho en funció de la recerca d'un efecte sobre el receptor. En altres paraules, persona o no, el personatge també és tractat com a "artefacte", com a recurs.

Lectures recomanades

Vegeu, a propòsit d'aquest tema, l'article "Crisi del personatge", penjat a la pàgina web de l'assignatura. J. P. Sarrazac (ed.) (2008) (pàg. 137-141).

A propòsit de la noció de **crisi de la identitat**, podeu llegir:

C. Rosset (2007). *Lejos de mi. Estudio sobre la identidad*. Barcelona: Marbot ediciones.

Tècniques de caracterització

Els personatges no han de ser complexos, ho han de semblar (el públic els ha de percebre com a tals). I l'autor ha de buscar els procediments dramàtics per aconseguir-ho. Hi ha tècniques diverses: per exemple, no centrar els motius (la motivació) a causes excessivament determinades, o contrastar el tret dominant d'un caràcter amb una categoria dual de "dimensió" (*Macbeth* és ambiciós; però més interessant resulta treballar-lo des de l'ambigüitat entre l'ambició i el sentiment de culpa).

Mckee recomana, com a recurs d'alta eficàcia compositiva, trencar la identificació entre caràcter i caracterització. Proposem un exemple en aquesta direcció: a *El deixeble del diable*, de G. B. Shaw, el protagonista és caracteritzat en el primer acte com a individu egoista, amoral i, fins i tot, insensible. Quan s'activa el conflicte a l'inici del segon, però, és capaç de sacrificar-se per un altre i ocupar el seu lloc al patíbul. La reacció del personatge és efectiva (emociona el públic) perquè és inesperada.

a) Com es construeix la caracterització d'un personatge?

Prescindirem, doncs, de categories més generals relacionades amb el caràcter (com ara la divisió entre personatges rodons o plans, simples o complexos o, encara més, la distinció bàsica entre caràcters fixos, variables o múltiples) i ens limitarem, de moment, als procediments usats per a construir la **caracterització**. En el ben entès que la feina del dramaturg consisteix després a frustrar o confirmar les expectatives generades per aquest conjunt d'informacions.

Divisió entre personatges mòbils i immòbils

Pel que fa a la divisió entre mòbils i immòbils, Lotman diu que hi ha un principi d'oposició semàntica que bateja en l'organització interna dels elements del text: el món es divideix en rics i pobres, propis i estranys, ortodoxos i heretges, cultivats i no cultivats, amics i enemics, etc. El personatge **immòbil** està supeditat a l'estructura de la seva categoria. Pertany a un camp semàntic. No traspasa el seu límit. El **personatge mòbil**, en canvi, s'atorga el dret de traspasar-lo. L'acció dramàtica es basa en això: **traspassar el límit** prohibit (que es pot traduir en elements espacials). Conclusió: en la base de la construcció del text, hi ha una categoria establerta i una acció que representa sempre un intent de superar-la. Qualsevol història necessita 1) una oposició entre camps (sistemes de valors, classes socials, pobles, etc.), 2) un límit entre aquests subconjunts, impenetrable en condicions normals, 3) un subjecte que traspasa aquest límit. Vegeu Y. Lotman (1988). *La estructura del texto artístico*. Madrid: Ediciones Istmo.

El personatge es pot caracteritzar en la seva dimensió psicològica, física, moral o social.

En primer lloc, podem parlar de caracterització **explícita**, que es proporciona de manera directa. Per exemple, la manera com, a *El malalt imaginari* de Molière, el senyor Diafoirus es refereix al seu fill: "És ferm en la disputa, puja de peus damunt dels seus principis, mai no reula en la seva opinió" (traducció de Josep Carner). En canvi, quan parlem de caracterització **implícita**, ens referim a la que es produeix de manera indirecta. Per exemple, gràcies al vestuari podem deduir actituds, idees, gustos o la condició social dels personatges.

Tant l'una com l'altra poden ser **verbals** (com en l'exemple de Molière) o **no verbals**.



Retrat de Molière

La caracterització verbal s'obté de les informacions que proporciona el discurs dels personatges. Si és **reflexiva**, la informació la proporciona el mateix personatge caracteritzat; per exemple, en un soliloqui. Si és **transitiva**, la informació la proporciona un altre personatge. Tant en un cas com en l'altre, aquestes informacions són sempre provisionals, a l'espera de confirmació (els personatges no diuen el que volen sinó allò que serveix per a proporcionar-los el que volen). Quan un individu monologa no necessàriament és sincer, potser es vol convèncer a si mateix d'alguna cosa.

Les caracteritzacions verbals

Fins a final del segle XIX, els personatges teatrals coincideixen amb els seus discursos; quan diuen alguna cosa és que ho pensen de debò. I si no, fan un **apart** per aclarir el seu engany al públic. Les caracteritzacions verbals, doncs, són fiables. Al llarg del segle XX, però, el públic aprèn a desconfiar dels personatges, a sospitar-ne dobles intencions, estratègies ocultes o desigs inconfessats. Tot el que diuen és posat sota sospita. Ivan **Turguenev**, per exemple, a mig camí entre les dues sensibilitats, en la seva obra *Un mes al camp*, fa que els personatges afirmen sentiments, idees i intencions, i que, tot seguit, al cap d'unes quantes rèpliques, els neguin i es disculpin. L'efecte, vist des d'avui, és estrany (i probablement demanaria, en un hipotètic muntatge, un treball d'adaptació); per a l'autor, però, és una manera possibilista d'explicar al públic de l'època, poc avesat a les subtilitats psicològiques, que la gent no sempre diu el que pensa.

D'una banda, la caracterització **verbal implícita** ve donada normalment per característiques que no tenen a veure amb el significat de les paraules, sinó amb la seva dimensió significant: accents dialectals, registres culturals, imposicions físiques (algú que quequeja), etc. Així, l'**idiolecte** del personatge també dóna informació sobre qui és, com pensa, quins valors té i, fins i tot, què vol.

La caracterització **no verbal**, d'altra banda, ve donada a través de l'aspecte dels personatges: vestuari, fesomia, pentinat, maquillatge, gestualitat, etc.

A mig camí entre allò que és explícit o implícit, entre allò que és verbal o no, podem definir la caracterització associada a un **tipus**. Parlem d'elements preexistents, potser extrateatrals, definits per una tradició i una cultura. Si relacionem un personatge amb un tipus (l'avar, el fatxenda) o, més particular (Don Joan, Madame Bovary), immediatament li estarem adjudicant trets distintius que, de fet, no li pertanyen: esperem que parli o actui en funció del seu tipus, no de la lògica interna de l'acció i la situació al punt on el trobem. La tradició estètica (les representacions precedents), d'altra banda, ha teatralitzat molts personatges de la literatura dramàtica universal atorgant-los trets dels quals ja no es poden desempallegar: Hamlet, Tartuf, la *dama de les camèlies*, Segismundo, Willy Loman, Manelic, etc.

La Commedia dell'Arte

En la Commedia dell'Arte, cada **màscara** va associada a trets determinants de caràcter, de parla, de moviment, d'intel·ligència, línia de desig, procedència geogràfica, etc. L'espectador preveu actituds i accions per al personatge en funció de la màscara que el defineix: Arlequino és groller i acróbata; Pantalone, avar, vell i libidinos; Capitano, fatxenda però covard, etc.

b) La construcció del paradigma del personatge



Figura de la Commedia dell'Arte

Lectura recomanada

Per al tema de la caracterització, vegeu **K. Spang** (1991). "Técnicas de caracterización". A: *Teoría del drama* (pàg. 166-174). Pamplona: EUNSA.

Podem definir els trets obtinguts per la caracterització com a fonament del **paradigma** del personatge (encara no complet del tot). Dit d'una altra manera, com allò que provisionalment defineix la base d'un caràcter (a verificar en l'acció) i d'una funció narrativa.

En aquest sentit, però, és adequat completar la llista del paradigma amb els **valors metafòrics i metonímics** associats a la seva posició en l'esquema de forces de l'obra: l'oposició absoluta de Teseu, a *Fedra*, pot ser associada a la dictadura (o a Lluís XIV); Andròmaca, en l'obra raciniana del mateix títol, representa metonímicament la presonera de guerra; la Julieta shakesperiana és la filla de l'enemic; l'Eddie d'Arthur Miller (*Panorama des del pont*), representa els emigrants de segona generació, però també respon a l'arquetip edípic; Ella, a *Desig* de Benet i Jornet, representa la dona catalana burgesa, entrada a la quarantena, que ha viscut el final de la dictadura i el desencant posterior.



Panorama des del pont, d'A. Miller, dirigit per Rafel Duran al TNC (Barcelona, 2006)

Finalment, ara sí, caldrà projectar el paradigma en la sintaxi dramàtica (relacionar totes les etiquetes que conté amb el paradigma de la resta de personatges).

1) Primer: com a subjecte d'una acció, el personatge què vol?, què fa per aconseguir-ho?, per què ho fa (i per què ho vol)?, quins elements (quins personatges) s'oposen al seu desig i a la seva acció?, quins l'ajuden?, qui es beneficia de la seva acció?

2) Segon: pensar les preguntes anteriors amb relació a la totalitat de les etiquetes del paradigma. No és el mateix dir que Romeu estima Julieta que afirmar que Romeu estima la filla de l'enemic; que Pirros desitja Andròmaca o que Pirros desitja la presonera de guerra (o desitja Troia, o la vídua del rival), o que el dilema d'Ella (*Desig*) s'estableix entre el marit i l'antiga amant, en comptes de dir que el dilema (el dilema d'una dona d'origen acomodat i d'educació religiosa) s'estableix entre un home urbà, laic i menestral i una dona alliberada i culta (entre un futur previsible i un futur incert).



Retrat de Benet i Jornet

Els valors pragmàtics dels personatges

També podem considerar els valors pragmàtics del personatge: el receptor relaciona els personatges amb prototipus socials, actituds morals, jerarquies, etc. Això és, conceptes extratextuals que afecten el marc de referències de cada lector. Aquest valor pragmàtic posa en relació l'autor, el receptor i el sistema cultural en què la seva comunicació adquireix sentit.

3.4. Punt de vista i identificació

L'aplicació de la idea de **punt de vista**, quan parlem de drama, és problemàtica. Els personatges s'expressen directament, sense intermediari.

El punt de vista, en narrativa, és un assumpte entre narrador i personatge; al drama (drama absolut), per contra, és una relació que s'estableix entre personatge i receptor.

Es tracta de percebre el punt de vista –la constel·lació de punts de vista– dels personatges sobre el món, sobre l'acció i sobre els altres personatges. La qual cosa deriva irremeiablement en la instauració de **corrents d'identificació**.

Quan parlem de punt de vista en el drama, ens referim bàsicament a una qüestió d'identificació.

El punt de vista no coincideix necessàriament amb la simpatia (en el sentit col·loquial del mot) que nosaltres experimentem pel personatge. Partim de la hipòtesi que en la majoria de situacions dramàtiques l'espectador s'accontenta d'associar-se provisionalment al punt de vista del personatge. Mai no hi ha una coincidència perfecta entre la perspectiva de l'espectador i la del personatge.

Així, quan l'espectador sap (o creu) que un personatge s'equivoca (en la interpretació de la situació dramàtica), la distància entre el punt de vista del personatge i el seu punt de vista augmenta en l'àmbit cognitiu. Paradoxalment, podrà disminuir en l'esfera afectiva, en funció de la pietat o la simpatia que l'espectador projecti cap a l'individu que és víctima d'un error.

Procediments diversos com ara construir un grau adequat de **focalització interna** (per exemple, mitjançant un monòleg en què el personatge se sincera), la potenciació del **malentès** o del **dilema**, o el joc amb la **ironia dramàtica** proporcionen tècniques dramàtiques per graduar la identificació.

Per aquest motiu, personatges amb valors o actituds contràries a les nostres (un assassí, posem per cas) poden establir corrents d'identificació privilegiats amb el receptor. En ficció, els nostres sistemes de valors queden capgirats gràcies als mecanismes de la dramàtica. Un exemple: Shakespeare, Brecht o Camus van crear personatges que tot i transgredir la norma del comú dels receptors –fins i tot ser antipàtics–, no deixaven de protagonitzar l'obra i de centrar la focalització del públic. L'efecte de contradicció és intens (Coriolà, Mare Coratge, Cal·lígula, respectivament).

Text recomanat

Podeu trobar en el web de l'assignatura l'article següent, on es proposa un model d'anàlisi del text dramàtic:
C. Batlle (2008, hivern). "La segmentació del text dramàtic contemporani (un procés per a l'anàlisi i la creació)". *Estudis Escènics* 2008 (núm. 33-34, pàg. 13-35).

Perspectiva

Tal com hem vist més amunt, en el drama contemporani, la inclusió d'un subjecte èpic (d'un mediador), l'establiment de diversos nivells dramàtics i el protagonisme del relat permeten de recuperar la possibilitat d'una **perspectiva** per al teatre.

Resum

En aquest mòdul hem definit el **drama** –en una accepció genèrica del terme– com a text literari preparat per a una escenificació.

Això el diferencia de la novel·la o de la poesia. Per a llegir teatre cal assistir a una **representació virtual**. D'aquesta manera, activant mentalment tots els sistemes de signes que intervenen en l'escenificació, podem entendre les regles de joc del gènere (de la conformació del seu discurs) i accedir plenament a la complexitat dels textos (a la dialèctica entre forma i contingut que proposen, a la seva significació profunda).

El text dramàtic acostuma a presentar un aspecte singular, diferent de la resta de propostes literàries: les rèpliques dels diàlegs van precedides pel nom del locutor, hi ha **acotacions** (hem pogut aturar-nos a considerar la seva necessitat i la seva classificació), observem jerarquies de distribució com ara l'acte o l'escena, trobem modificacions curioses en la tipografia o la llista de personatges a l'inici de l'obra (*dramatis personae*).

Pel que fa al text primari (les rèpliques), hem comentat les dificultats de considerar separatament **monòlegs i diàlegs**. Amb tot, hem dedicat apartats específics a proporcionar models d'anàlisi per a totes dues opcions. També hem insistit en què el text dramàtic ha de ser considerat en el conjunt de la situació dramàtica que l'acull (situació d'enunciació).

S'ha considerat, així mateix, la distinció entre història i trama (tenint en compte les particularitats d'aquest gènere). S'ha comentat la necessitat d'intentar **restituir la història** com un primer pas per a l'anàlisi dramàtica prèvia a qualsevol escenificació. També s'ha proposat un model de **seqüenciació** (marcada per l'autor o proposada pel lector) que, entre grans seqüències i microseqüències, abraça des del disseny convencional del drama clàssic a les darreres formes, molt més fragmentades, del drama contemporani.

S'ha dedicat un capítol sencer a distingir els subgèneres tradicionals del drama: la **tragèdia** (hem aprofundit en la noció de catarsi i en la possibilitat d'una tragèdia contemporània), la **comèdia** i el **drama**. Pel que fa aquest darrer, hem introduït un criteri històric de classificació: hem distingit entre drama absolut, d'una banda, i drama modern i contemporani, de l'altra, atenent la crisi de la forma dramàtica a finals del segle XIX.

En darrer terme, hem entrat en l'estudi de la **temporalitat**, l'**espai**, els **personatges** i el **punt de vista**. Categories que, vàlides també per a la narratologia, adquireixen una dimensió especial atesa l'especificitat del llenguatge dramà-

tic. Així doncs, la distinció i la distància entre temps dramàtic i escènic, espai dramàtic i escènic o personatge dramàtic i escènic proporciona una eina de reflexió i d'anàlisi de primer ordre.

Activitats

1. Aneu a veure un espectacle teatral (de la cartellera professional). Penseu-ne un que tingui el text a l'abast (editat). Al moment de llegir-lo (abans d'assistir a la representació), imagineu-vos un muntatge teatral amb tots els detalls (escenografia, il·luminació, registre interpretatiu, so, música, vestuari, etc.). Després, trieu una escena concreta i aneu més al detall: penseu en el moviment i en la gestualitat dels actors, en la intencionalitat del seu discurs, en la interacció dramàtica entre personatges durant la representació, etc. Finalment, compareu la vostra escenificació virtual amb l'espectacle real que heu vist. Analitzeu les diferències, intenteu entendre'n el motiu i el sentit.

2. Preneu un text teatral qualsevol. Trieu-ne l'escena primera i introduïu-la amb una acotació possible (escrita per vosaltres; prescindiu de l'acotació prèvia, si n'hi ha). Repetiu l'operació, amb el mateix text, diverses vegades canviant l'estil i la funció de l'acotació segons la classificació i els exemples apuntats al curs (1.3).

3. Aquesta activitat és una mica més complicada i només us en demanem un intent. Agafeu un relat o un conte breu i mireu d'adaptar-lo dramàticament. Plantegeu-vos quins són els elements que defineixen el discurs narratiu i mireu de fer-los sobreviure en la proposta teatral. Per exemple, suposem que decidiu aprofitar els diàlegs originals (si n'hi ha): què feu?, els manteniu tal com estan escrits a l'original o bé els manipuleu? Més: quins diàlegs inventeu de nou per a traduir determinats segments narratius?, com aprofiteu parts de la narració en intervencions directes dels personatges (canviant, probablement, la posició del narrador)?, com afecta tot plegat el punt de vista del text original?, què passa amb l'ordre temporal?, quina relació hi ha entre els espais narratius i l'espai escènic?, etc. Quins problemes presenta específicament aquest text per a ser adaptat teatralment?

4. Busqueu cinc monòlegs teatrals en diverses obres i mireu a quina classificació corresponen (segons el quadre anotat: 1.4.2). Argumenteu-ho.

5. Busqueu algun dels cinc procediments que s'esmenten tot seguit en obres de teatre o pel·lícules que hàgiu vist últimament. Descriviu-ne el funcionament pensant que han estat escollits per a produir resultats emocionals i intel·lectuals concrets (construcció del "receptor implícit"; vegeu el glossari i 1.5.2).

Malentès: el personatge confon algú per algú altre, o s'equivoca a l'hora d'interpretar les situacions, l'acció o les intencions i les paraules d'un altre personatge, cosa que provoca un conflicte i dispara l'acció.

Suspens: retenció per part de l'autor –suspensió– d'uns esdeveniments o d'una revelació (informació) que el públic espera.

Atzar: coincidències i casualitats que augmenten la tensió i projecten l'acció.

Ironia dramàtica: distància entre la quantitat d'informació que té el públic i la que tenen els personatges (sabem més coses que ells, en sabem les mateixes o en sabem menys).

Exercicis d'autoavaluació

1. Intenteu restituir la història (determinant els cinc punts anotats a 1.5.1) d'*El deixeble del diable* de G. B. Shaw i de *Cendres a les cendres* de Harold Pinter (la trobareu a la pàgina web de l'assignatura). Valoreu i analitzeu els problemes amb què us trobeu.

2. Felip Cortiella resumeix *Casa de nines* en el programa de mà de la representació de l'obra al Teatre Novetats de Barcelona el 23 de març de 1899 d'aquesta manera:

"[...] [Al final del segon acte] Nora está pasando un estado de fiebre en que su cerebro piensa más en una hora que no pensó antes en diez años de su vida. Quiere atolondrarse, y ya no puede: el cerebro la domina. Baila atropelladamente, bebe champaña. «¡Fiesta y festín hasta mañana!», grita. Ha decidido su muerte, saborea el terror con voluptuosidad felina, y le queda la esperanza de que se obrará un prodigio: Helmer, después que todo el mundo sepa el crimen de su mujer, será un valiente, cargará con la responsabilidad, la salvará porque la ama.

En el tercer acto Cristina ve en Krogstad el ser por cuya rehabilitación moral puede ella sacrificarse. Se consagrará a labrar la felicidad de aquel hombre, y en esto hallará un motivo para vivir, y empieza a redimirlo haciéndole sentir el goce de salvar a Nora. Krogstad, en el fondo, tiene un buen corazón, y acepta con toda el alma. He ahí dos seres salvados: el recibo falso será devuelto, se fundará un nuevo hogar y se buscará la felicidad obrando el bien. Krogstad pierde su debilidad de conciencia al lado de la mujer fuerte.

Ha concluido el baile de los vecinos, y Rank entra a despedirse para siempre: su fin es fatalmente próximo. Nora le enciende el cigarro, y el doctor, desde la puerta, le dice cínicamente: "Gracias por el fuego". Lo cual quiere decir: "Has dado calor a esta vida miserable. ¡Vaya una manera de perder el tiempo!" Helmer se acerca sensualmente a su mujer, que le recibe con angustiosa impaciencia: y como Helmer manifiesta ser capaz de dar su sangre por ella. Nora cree que ha llegado el momento del prodigio y le dice que saque las cartas del buzón. [...]"

Podríeu resumir el mateix fragment de l'obra amb paraules vostres i donant la vostra versió? Esteu d'acord amb la lectura, amb els matisos, que introdueix el punt de vista de Cortiella?

3. Intenteu detectar i explicar els trets tràgics de l'obra *Del pont estant* o *Panorama des del pont* d'Arthur Miller. Justifiqueu-ho.

4. Tal com hem dit més amunt, és important entendre que, si al teatre, tots els signes escènics es combinen o se sumen per a produir sentit, l'espai escènic no pot ser concebut com un lloc buit i tridimensional destinat a acollir l'acció. Feu una proposta d'espai per a un hipotètic muntatge de *Fedra* de Racine. Descriviu l'escenografia i expliqueu la significació i el funcionament de la vostra idea d'espai escènic.

5. Feu una llista de conceptes que us permetin definir *Cendres a les cendres* com a drama contemporani.

Solucionari

1. És important llegir l'obra abans de veure'n la representació. Si ho fem a la inversa, la imatge del que hem vist al teatre limita la nostra imaginació en el moment de la lectura. Cal considerar les opcions del muntatge no tant com a decisions bones o dolentes per part del creador escènic, sinó més aviat com a elements de contrast respecte a les nostres propostes virtuals. Això permet descobrir possibilitats dramàtiques diverses (opcions estètiques i ideològiques d'escenificació), i també avaluar-ne les virtuts i les limitacions.

2. Aquesta activitat pretén que experimenteu amb les possibilitats del text secundari en teatre. Cada opció tindrà una funció diferenciada i una traducció escènica particular. Penseu quina us ha fet sentir més còmodes. Heu pensat que acotar d'aquesta manera un text preexistent és, de fet, un inici de treball de taula (d'anàlisi dramàtica) per a una possible escenificació?

3. Aquest tipus de treball és més complex del que sembla. Per això només us n'hem demanat un intent. Us haureu adonat que l'adaptació dramàtica de textos narratius ofereix diverses vies. Pot consistir en: 1) una simple restitució de la història prèvia (de la narració) a la qual proposem un nou format dramàtic (per tant, només adaptem la faula); l'adaptació, a més, pot considerar, al seu torn: 2) aspectes de l'organització de la trama original, o, més enllà encara, pot comportar: 3) un intent de copsar tota la complexitat del llenguatge narratiu en un gènere en què, tradicionalment, la narració ha estat qüestionada (i amb ella les seves principals categories). Què passa amb la veu? I amb la focalització? I amb la distinció, per exemple, entre sumaris i escenes? Quina opció heu pres? Considereu que ha sobreviscut l'esperit del relat original?

4. Vegeu el quadre de l'apartat 1.4.2.

5. Us haureu adonat que força obres actuals continuen usant aquests procediments de l'ofici per a definir les seves estratègies. No hi hem de tenir cap prejudici. Si bé la fórmula clàssica d'organitzar el drama (arquitràma) sobreviu en força mostres del cinema i del teatre actuals, això no ens ha de fer pensar que aquests recursos li siguin exclusius. Els quatre que hem anotat aquí, per exemple, tenen una cabuda perfecta en la construcció del drama contemporani. A tall d'exemple, us recomanem ampliar aquesta activitat amb la lectura de les obres de Schimmelpfennig o Bovell esmentades al mòdul.

Solucionari dels exercicis d'autoavaluació

1. El principal problema que planteja el text de Shaw és la determinació de l'accident (i també qui és el subjecte i quin és el sentit de la seva acció). L'accident, contràriament a l'ús de l'obra ben feta, no se situa en el primer acte: l'accident no és la mort del Sr. Dudgeon, ni tampoc que el beneficiari del testament sigui el seu fill Ricard. En canvi, sí que podem considerar que l'accident està determinat per l'arribada dels anglesos, anunciada a la fi del primer acte, la qual cosa provoca –en una tensa situació de *qui pro quo*– el sacrifici inesperat del protagonista. O també, si considerem que el subjecte de l'acció és la muller del capellà, podem entendre que l'accident és, fet i fet, el sacrifici mateix (quan Ricard es fa passar pel seu amfitrió). Els diversos intents d'alliberar el protagonista condueixen a solucions contràries a les previstes (peripècies). Finalment, el clímax final, al punt de l'execució, és associat a un reconeixement (el capellà és el líder dels revoltats) que capgira la situació. El desenllaç, doncs, és feliç. Tampoc no fóra equivocat considerar Ricard com a subjecte: el seu objectiu extern és aconseguir morir, malgrat totes les dilacions i tots els intents per impedir-ho. El clímax (i el seu valor de capgirament), amb tot, es mantenen idèntics. I també el sentit del final.

Pel que fa l'obra de Pinter, la restitució de la història és qüestionada de bon començament: com ubicar la situació present en el context d'una història més àmplia?, quina relació hi ha entre els personatges?, quins objectius tenen?, qui manipula qui?, realment Rebeca va perdre un fill o va estar internada en un camp de presoners?, quin sentit té el final (final de la representació, no de la història)? Aquesta poètica sostractiva és essencial en la definició del drama contemporani. Si us hi fixeu, els punts d'inflexió de la representació són independents dels punts crucials de la faula que pugueu reconstruir (i que es manté tota l'estona en l'enigma i el misteri). Aquesta mena de dramàtica demana la participació activa del públic. No es tracta tant de restituir la història (de trobar *la solució*), sinó tan sols d'intentar-ho.

2. Al primer paràgraf, Cortiella es refereix al famós "miracle" de què parla Nora al llarg de l'obra. Cortiella entén bé la situació i no reconstrueix la història pensant que Nora tingui com a objectiu salvar-se ella mateixa. Amb tot, la tensió de la trama passa perquè la carta no sigui descoberta (la qual cosa desorienta el receptor). També és interessant que Cortiella destaquï l'acció de Cristina, no tant com un acte altruista per a salvar l'amiga, sinó com un gest destinat a omplir de sentit la seva vida (el mateix que buscarà Nora al final de l'obra). En el tercer paràgraf, s'anuncia el clímax final: Helmer llegirà la carta perquè Nora ho vol. Si l'accident de la història fos el xantatge, l'obra es tancaria feliçment amb l'arribada de la segona carta; si l'accident, en canvi, se situa fora de la representació (la malaltia de Helmer

vuit anys enrere), l'obra es tanca amb un nou desenllaç que és posterior al clímax de les dues cartes: el famós monòleg i el cop de porta.

3. Podem entendre la figura d'Alfieri com la del cor tràgic. També podem parlar del paral·lelisme entre Eddie i Èdip: l'obcecació, la negació dels propis instints, el seu error (o falta greu), la confrontació entre les lleis "naturals" i les lleis "dels homes", etc. Us recomanem la lectura del text de Marion Peter Holt: "La visió tràgica d'Arthur Miller: més enllà del temps i les fronteres". A: Arthur Miller (2006). *Panorama des del pont*. Barcelona: Proa/TNC.

4. Aquest exercici pot contenir diverses solucions. Amb tot, val la pena comentar les possibilitats d'un model espacial a la manera de Lotman (revisat per Sanchis, vegeu el glossari i 3.2.2). Tresena és alhora paradís i presó. Presó involuntària per a Hipòlit, ja que Teseu, que el protegeix en escriure, no deixa que en surti; presó real per a Arícia, i presó imaginària per a Fedra, abandonada al turment de la seva passió. D'altra banda, Tresena és el paradís perdut de la infantesa d'Hipòlit (així ho explica a Teramen). Per consegüent, l'espai dramàtic principal és definit com un espai tancat que contrasta amb l'espai obert –el mar– i indefinit de Teseu. Fóra, doncs, interessant jugar a aquesta oposició dual: el palau (presó i paradís, potser una illa) circular, tancat, segur, confrontat al mar, obert, il·limitat i perillós. Al capdavant, Teseu, que roman al mar la major part de l'obra, és l'oponent de la voluntat de tots els altres personatges. Quan travessi la frontera entre tots dos subespais, quan retorni inesperadament a la llar, el conflicte tindrà conseqüències. Cal traduir aquesta idea en la definició de l'espai escènic.

5. Apuntem un esquema provisional dels més emblemàtics:

- **Crisi de la història.** Dificultat de restituir/reconstruir la història.
- **Crisi de l'acció dramàtica.** Relativització del triangle conflicte-subjecte-acció.
- **Crisi del subjecte.** Qui és el subjecte de l'obra?
- **Fragmentació.** Experiència fragmentada de l'existència.
- **Protagonisme del relat.**
- **Investigació en el món oníric.** Treball a la frontera entre la realitat i la ficció (dins i fora del relat).

Glossari

apart *m* Parlament, desplaçament o gest d'un personatge que els altres personatges presents a l'escenari no han de sentir o veure. Normalment, destinat a aclarir a l'espectador aspectes de l'acció, la situació, els antecedents o la veritable intenció de qui parla.

catàstrofe *f* Segons la poètica aristotèlica, es tracta d'un desenllaç tràgic on tenen lloc un capgirament cap a la desgràcia i un efecte violent. Des del punt de vista de les estratègies conclusives del text dramàtic, a més, és allò que aporta una solució definitiva i completa al conflicte i un apaivagament també definitiu a l'espectador. Davant l'esborrament i l'esclat de l'acció en el drama contemporani, però, davant la fragmentació i la hibridació de l'escriptura, la catàstrofe clàssica ha esdevingut supèrflua. Ha passat a ser o bé un aspecte previ de la història, o bé un accident sobtat –no causal– que capgira la situació (efecte tràgic d'un atzar inesperat) o bé, fins i tot, la totalitat de la situació dramatitzada (definida per la seva cruesa i la seva violència).

clímax *m* Darrera peripècia. Punt en què la voluntat conscient del subjecte per a atènyer el seu objectiu es confronta per darrera vegada i de manera definitiva amb els elements d'oposició. El clímax comporta un capgirament definitiu (tret d'aquelles estructures que compten amb un clímax secundari o amb un fals desenllaç) i, gairebé sempre, un reconeixement (per part del subjecte, dels altres personatges o del receptor).

drama absolut *m* Segons Peter Szondi, des del Renaixement fins a les acaballes del segle XIX, impera una forma dramàtica fixa (independent dels continguts expressats en cada època). És la forma del drama absolut. El seu temps sempre és present, el seu medi és el diàleg, no coneix res fora de si mateix, res que posi en evidència el caràcter representacional (ficcional) de l'acció. El drama absolut rebutja, doncs, l'aparició de trets èpics. L'acció que reproduceix és completa i ordenada: es desenvolupa segons un principi de causalitat estricta (cada part engendra la següent).

drama modern *m* El drama modern comporta la superació del drama absolut. Es defineix per la recerca de noves formes, que neixen d'una necessitat (d'una dialèctica adequada amb el contingut que vehiculin). Incorpora elements èpics (que posen en evidència el caràcter de representació), explora en l'expressió de l'íntim i dóna una autonomia progressiva a les seves parts.

drama contemporani *m* Després de Beckett, i sobretot a partir de l'anomenada *recuperació del text* de la dècada dels anys vuitanta, la recerca formal del drama modern obre la porta a allò que en l'actualitat es defineix com a drama contemporani. El drama contemporani (l'etiqueta indica una periodització, però també una dimensió estètica) explora en la confluència d'allò que és líric, èpic i dramàtic (barreja els tres modes) per produir formes necessàries en un context postmodern de fragmentació i d'heterogeneïtat. Quan parlem de drama contemporani parlem de drama actual, però d'aquella mena de drama actual que no se sotmet a les directrius convencionals del drama absolut i que prossegueix la recerca iniciada pel drama modern.

dramatúrgia *f* L'activitat dramatúrgica, en termes generals, estableix, analitza o administra els principis de construcció de l'obra teatral. En aquest sentit, la dramatúrgia pressuposa el coneixement d'un seguit de normes (relacions, procediments, convencions, jerarquies, etc.) que cal aplicar a l'hora d'analitzar un text (susceptible de donar lloc a una escenificació) o a l'hora de manipular-lo. També fem dramatúrgia quan escrivim un text dramàtic. La dramatúrgia, doncs, consisteix a situar i analitzar els materials textuais (preexistents o en procés de creació), a delimitar i a comprendre les significacions complexes que se'n desprenen, a triar una interpretació particular, a modificar –si cal– el text (o a escriure'l) i a orientar l'espectacle (real o virtual) en la direcció desitjada. L'anàlisi i la creació dramatúrgiques, per tot plegat, impliquen un seguit d'opcions estètiques i ideològiques.

microseqüència *f* Fracció de temps teatral (textual o representat) en què passa alguna cosa que pot ser aïllada de la resta. Les microseqüències atorguen el veritable ritme al text. Són seqüències no visibles (no definides per l'autor). Les microseqüències es produeixen en cada lectura (en funció de l'atribució de sentit). A l'interior d'una escena extensa, sovint és fàcil comptabilitzar diversos moments o seqüències segons un centre d'interès o una acció determinada. Proposem alguns criteris possibles a l'hora de seqüenciar (subjectivament) en microseqüències: per la gestualitat (apuntada en les didascàlies o en les aportacions virtuals del lector), pel contingut del discurs (fases d'un raonament, canvi de tema, etc.), pels moviments passionals (que es poden advertir en determinades transformacions: pas del present al futur, de l'assertió a la interrogació o a l'exclamació, etc.) i, de manera més general, pel mode d'enunciació en el diàleg (interrogació, súplica, ordre, etc.).

model espacial *m* La representació de la realitat en el text teatral pot conceptualitzar-se mitjançant el llenguatge binari de les relacions espacials (alt-baix, interior-exterior, dreta-esquerra, proper-llunyà, clar-fosc, obert-tancat, ple-buit, etc.). Parlem d'un model espacial que

ajuda a separar i confrontar camps semàntics (valors, hàbits, classes socials, nivells culturals, edats, orígens geogràfics, etc.). Aquesta organització té a veure amb la visió del món pròpia de l'autor, i també amb la seva voluntat expressiva. Per tant, cal detectar o caracteritzar en l'espai dramàtic (i en la seva traducció en espai escènic) l'existència de com a mínim dos segments espacials en relació d'oposició. La zona fonamental del model espacial és el límit o frontera entre els dos espais oposats que el constitueixen. Així, l'acció dramàtica (l'activació del conflicte) implica la transgressió real o virtual del model. La simple possibilitat de desplaçament d'un component d'un espai a un altre és suficient per a posar en qüestió l'estabilitat dels camps. Al voltant del model espacial, s'organitzen els temes, les imatges, les accions, els personatges, els sentiments i els objectes que omplen el microcosmos dramàtic.

peripècia *f* Segons Aristòtil, és un dels elements fonamentals de la tragèdia: el canvi sobtat i irreversible de la felicitat a la desgràcia; però també el canvi que es produeix quan el personatge, tot perseguint un determinat objectiu, fa alguna cosa que li proporciona el contrari del que busca. Popularment, aquesta idea de canvi (gir) ha fet que el concepte de peripècia s'hagi desplaçat a una idea més àmplia de *vicissituds de l'acció* (o nusos o punts dramàtics destacats de la intriga).

pièce bien faite *f* La forma fixa del drama absolut esdevinguda fórmula al llarg del segle XIX. Està hàbilment dissenyada per a estimular el suspens. Propera a la comèdia d'intriga, la seva acció és impulsada a través d'una concatenació d'esdeveniments relacionats causalment. Comença amb una exposició detallada i vagament dissimulada; després, acumula embranzida mitjançant complicacions i crisis. Tanca cada acte amb una cortina climàtica. Un seguit de perills, que afecten el protagonista, condueixen a la revelació d'un secret en una escena obligatòria. L'obra ben feta tanca ràpidament en un desenllaç plausible, el qual accepta implícitament l'ètica de l'audiència. Tècnicament, l'obra ben feta creix gràcies a entrades i sortides fortuïtes, equívocs d'identitat i *quid pro quo*. Aquesta fórmula sobreviu, amb algunes variants, en bon part dels guions del cinema més comercial.

postdramàtic *m* Nova sensibilitat –i nova concepció estètica– davant del text i l'espectacle teatrals al darrer terç del segle XX i començament del segle XXI. El concepte fa referència a una tradició d'arrel avantguardista que, a partir de la dècada dels anys setanta, va donar lloc al "nou teatre", al "teatre de la imatge" o al "teatre de creació col·lectiva". Segons això, el teatre no es concep tant com a *representació* d'alguna cosa que existeix fora d'ell mateix (una història), sinó com a pura presentació escènica. El concepte de *teatralitat* és dut a les seves darreres conseqüències: es fomenta una espectacularitat fragmentada i polifònica en la qual el text perd protagonisme i esdevé un material més. Tanmateix, els autors actuals, atents a la deriva del drama contemporani, han produït nous textos compatibles amb una espectacularitat postdramàtica.

receptor implícit *m* Com es constitueix el text –el seu significat i les emocions que se'n deriven– en la consciència del lector? Cal valorar les decisions produïdes pel receptor en l'acte de lectura; aquestes decisions, però, no són del tot lliures: depenen en part de l'estratègia o disseny que l'autor –conscientment o inconscientment– hagi inscrit en l'interior del text en l'acte de creació. Aquesta estratègia, aquesta hipòtesi de recepció inscrita per l'autor en l'obra, és el que l'Estètica de la Recepció ha batejat com a *lector implícit* o *receptor implícit*.

reconeixement *m* Segons Aristòtil és un altre dels elements destacats de la tragèdia. Consisteix a fer que un personatge (però també el receptor) passi de la ignorància al coneixement (tant pel que fa a la identitat o a l'objectiu d'un personatge, com pel que respecta a un determinat fet de la història, un aspecte psicològic, etc.). El drama acaba quan els personatges prenen plena consciència de la seva situació. El reconeixement, normalment, ve associat a una peripècia. La relació, no sempre coincident, entre el reconeixement dels personatges i el reconeixement del receptor és una font generadora d'ironia dramàtica i, per tant, de tensió.

restitució de la història *f* Es tracta d'una operació fonamental en el treball dramàtic previ a l'escenificació d'una obra. Cal posar-se d'acord: quina història expliquem? La història es reconstitueix a partir de les dades que ens proporcionen la trama i el discurs. Cal considerar la suma de les accions –representades o al·ludides– organitzades segons una concatenació causal i cronològica, des d'un començament fins a un desenllaç. D'aquesta manera, la història serà "una" i "completa" (Aristòtil). Restituir la història, en definitiva, implica omplir els buits informatius que deixa el text i decidir quins són els seus punts d'inflexió principals: 1) la situació de partida (equilibri), b) l'accident (o incident incitador), c) qui és el subjecte que, davant del conflicte, iniciarà una acció (en funció d'un objectiu) per recuperar l'equilibri perdut, c) quines són les principals peripècies d'aquesta acció (fins a la darrera o punt climàtic) i d) quin és el desenllaç.

teatralitat *f* Allò que és específic del teatre. Segons la famosa definició de Roland Barthes, parlem d'una "polifonia informacional": la interacció de diversos sistemes de signes (que vénen del decorat, del vestuari, de la il·luminació, de la posició dels actors, de la seva mímica, de la seva parla). Aquests signes són simultanis però de ritme diferent, amb durades distintes, no comparteixen significants però semblen convergir en un significat comú. Una veritable

"espessor de signes". Els textos no tenen teatralitat fins que no són llegits imaginant una representació virtual.

Bibliografia

Bibliografia bàsica

- Aristòtil** (1985). *Retòrica. Poètica* (traducció de Joan Leita). Barcelona: Editorial Laia.
- García Barrientos, J. L.** (2001). *Cómo se comenta una obra de teatro*. Madrid: Editorial Síntesis.
- Olson, E.** (1985). *Tragèdia i teoria del drama*. Barcelona: Quaderns Crema.
- Pavis, P.** (1980, 1998). *Diccionario del teatro*. Barcelona: Paidós.
- Roselló, R. X.** (1999). *Anàlisi de l'obra teatral (teoria i pràctica)*. València/Barcelona: Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana / Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- Ryngaert, J. P.** (1999). *Introduction à l'analyse du théâtre*. París: Dunod.
- Ubersfeld, A.** (1989). *Semiòtica teatral*. Madrid: Cátedra.

Bibliografia complementària

- Abellán, J.** (1982). *La representació teatral. Introducció als llenguatges del teatre actual*. Barcelona: Institut del Teatre.
- Alonso de Santos, J. L.** (1998). *La escritura dramàtica*. Madrid: Castalia.
- Batlle, C.; Foguet, F.; Gallén, E.** (ed.) (2003). *La representació teatral*. Barcelona: Editorial UOC.
- Batlle, C.** (2008, hivern). "La segmentació del text dramàtic contemporani (un procés per a l'anàlisi i la creació)". *Estudis Escènics* (núm. 33-34, pàg. 13-35).
- Bobes, M. del C.** (1997). *Semiología de la obra dramática*. Madrid: Arco Libros.
- Brook, P.** (1994). *El espacio vacío*. Barcelona: Península.
- Kowzan, T.** "El signo en el teatro". A: Diversos autors (1969). *El teatro y su crisis actual*. Caracas: Monte Avila. Reproduït també a **Bobes, M. C.** (ed.) (1997). *Teoría del teatro* (pàg. 121-153). Madrid: Arco Libros
- Lavandier, Y.** (2003). *La dramaturgia*. Madrid: Ediciones Universidad de Navarra.
- McKee, R.** (2000). *El guión*. Barcelona: Alba editorial.
- Melendres, J.** (2006). *La teoria dramàtica*. Barcelona: Institut del Teatre.
- Pavis, P.** (2000). *El análisis de los espectáculos*. Barcelona: Paidós.
- Pfister, M.** (1988). *The theory and analysis of drama*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Ramon Graells, A.** (ed.) (1997). *El lloc del teatre. Ciutat, arquitectura i espai escènic*. Barcelona: Edicions UPC.
- Sanchis Sinisterra, J.** (2002). *La escena sin límites*. Ciudad Real: Ñaque editora.
- Sarrazac, J. P.** (ed.) (2008). *Lèxic del drama modern i contemporani*. Barcelona: Institut del Teatre.
- Spang, K.** (1991). *Teoría del drama*. Pamplona: Ediciones Universidad de Navarra.
- Szondi, P.** (1988). *Teoria del drama modern*. Barcelona: Institut del Teatre.
- Ubersfeld, A.** (1997). *La escuela del espectador*. Madrid: ADE.
- Vinaver, M.** (1993). *Écritures dramatiques*. París: Actes Sud.