CAPLETRA 33

REVISTA INTERNACIONAL DE FILOLOGIA

A

B

Tardor, 2002

Redacció:
Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana
Avda. Blasco Ibáñez, 32
46010 València
Telèfon 96 386 40 90
Edita i publica:
Publicacions de l'Abadia de Montserrat
Institut de Filologia Valenciana
Subscripcions i correspondència:
Ausiàs Marc, 92-98 – 08013 Barcelona
Disseny:
Manuel Granell
Joan Josep Tornero
Il·lustració:
Variacions sobre tipografia Stone Sans ITC TT
ISSN:
0214 - 8188
Dipòsit legal:
B - 25.992 - 1990
Fotocomposició:
IIFV
Imprès per:
Novagràfik, S.L. - Barcelona
(desembre 2002)

Aquest número es publica en col·laboració amb el
Departament de Filologia Catalana de la Universitat de València

Volum monogràfic sobre

Literatura catalana i llenguatges de l'espectacle

coordinat per

Lluís Meseguer

Tardor, 2002

Director fundador: Antoni Ferrando
Director: Rafael Alemany Ferrer
Director adjunt: Manuel Pérez Saldanya
Consell de redacció: Lluís Gimeno, Josep Martines, Tomàs Martínez, Miquel Nicolás i Vicent Simbor
Secretari de redacció: Francesc Pérez i Moragón
Consell Assessor: Antoni Badia i Margarit, Jordi Castellanos, Germà Colón, Joan Fuster (†), Joseph Gulsoy, Joan Solà, Giuseppe Sansone, Arthur Terry, Joan Veny, Curt Wittlin, M. Claire Zimmermann

Normes de selecció d'originals

1.- *Caplletra* programa els seus volums a partir de les propostes fetes per les seccions de l'IIFV.
2.- El Consell de Redacció decideix l'acceptació d'originals a la vista dels informes d'avaluadors externs a l'IIFV, el criteri majoritari dels quals tindrà caràcter vinculant.
3.- *Caplletra* no s'identifica necessàriament amb els punts de vista mantinguts en els articles que publica.

NORMES DE PRESENTACIÓ D'ORIGINALS

QÜESTIONS GENERALS

Els articles tindran una extensió màxima de 20 pàgines i els autors n'inclouran un resum de 8/10 ratlles en anglés o en català.

Els articles s'enviaran en suport informàtic, en Word per a Macintosh o Word per a Windows. En aquest segon cas, s'adjuntarà una còpia en format RTF. Si s'utilitza algun altre processador de textos caldrà indicar quin. Cal enviar-ne també una impressió en paper, a doble espai.

El text anirà encapçalat amb el títol (tan breu com siga possible) i el nom de l'autor. Al final de l'article i abans de la Bibliografia, es tornarà a indicar aquest nom i la institució acadèmica a què pertany l'autor, a més de les seues adreces postal i electrònica.

DIVISIÓ DELS ARTICLES

Segons les necessitats expositives, convindrà dividir l'article en apartats. Els títols dels epígrafs o subepígrafs aniran en redona normal, en una línia separada dels paràgrafs precedent i següent.

REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES INTERNES

Les referències bibliogràfiques s'inclouran dins del cos de l'article i seguiran el sistema «autor-any-pàgina». L'any i les pàgines apareixeran entre parèntesis, separats per dos punts. Quan la referència abaste tota una obra s'hi ometrà explicitar les pàgines a què es remet. Entre l'últim cognom de l'autor citat i l'any de publicació del text a què es fa referència no s'intercalarà cap signe:

... com ja s'ha observat (Sanchis Guarner 1980: 144)

... com observa Sanchis Guarner (1980: 144).

... «Dels documents del Principat desaparegué plenament l'article *es* ja en el segle XIV» (Sanchis Guarner 1980: 144).

... Aquesta era la idea recurrent del llibre (Sanchis Guarner 1980).

BIBLIOGRAFIA

Les referències que apareixen en el text es repetiran al final en un apèndix de Bibliografia, ordenades alfabèticament pel primer cognom de l'autor, i s'ajustaran a les convencions següents:

— Articles (títol entre cometes i nom de la revista en cursiva, numeració completa, any d'edició, pàgines):

PICALLO, C. (1990) «Elements anafòrics i localitat», *Caplletra* 8, pp. 41-53.

En el cas dels articles de diari no cal indicar-ne el número; serà suficient amb la data completa.

— Llibres (títol en cursiva, lloc d'edició i casa editorial):

SANCHIS GUARNER, M. (1980) *Aproximació a la història de la llengua catalana,* Barcelona, Salvat.

— Capítol o parts de llibres col·lectius o miscel·lanis (autor, títol, dins, primer autor, nom de l'editor o editors de l'aplec, ed. o eds., títol del recull, any, pàgines):

ANDERLE, A. (1991) «La crisi dels col·lectivismes» dins SAN MARTÍN, A. ed., *Públic / Privat: un debat obert,* València, Universitat de València/Ajuntament de Gandia.

— Els cognoms dels autors hi figuraran en versaletes (o en minúscula), primer el cognom o cognoms; després, separat per una coma, la inicial del nom de fonts. S'utilitzarà la mateixa tipografia per a noms d'autors o curadors d'un volum que apareguen citats en l'interior de la referència.

— El nombre de volums de les obres citades s'indicarà darrere de l'editorial, en aràbics i seguit de l'abreviatura «vol.», sense marcar el plural.

— El volum recomanat s'assenyalarà amb el número romà corresponent darrere del títol.

— Quant a l'entitat editora, s'ometran les paraules Editorial o semblants, llevat d'algun cas en què, per claredat, és aconsellable mantenir-la (p. ex. Edicions 62).

— Les coedicions s'indicaran amb una barra separadora (València / Barcelona; IIFV / PAM).

— Si la data real d'edició d'una obra no es correspon amb la que figura a la portada, s'indicarà entre claudàtors dintre del parèntesi: (1998 [1999]).

— Quan s'utilitze una edició que no siga la primera i la data d'aquesta siga rellevant, s'indicarà entre claudàtors darrere de la data de l'edició emprada: (1998 [1a ed. 1954]).

— Les obres d'un mateix autor i any s'ordenaran afegint una lletra a la data: (1998*a*), (1998*b*), etc.

— Les pàgines s'indicaran amb les abreviatures p. o pp. (no pàg. o pàgs.).

Citacions

Les citacions breus (una o dues línies), apareixeran dins del text, entre cometes angulars (« »).

Si són més extenses, aniran en paràgraf a banda, sense cometes i en Times 8, format normal.

Les elisions s'indicaran amb tres punts entre claudàtors: [...].

Notes

Les notes crítiques, de nombre i extensió reduïts al mínim, apareixeran a peu de pàgina i es reservaran a explicacions o aclariments complementaris de l'autor. Figuraran en un document informàtic a banda.

No tindran un interlineat especial entre elles i estaran compostes en Times 8. El número inicial de referència anirà entre parèntesis.

Les crides a nota s'indicaran en el cos de l'original en aràbics volats, darrere de la paraula indicada. Si aquesta porta després un signe ortogràfic, aniran darrere del signe.

Requisits tipogràfics

El format general del text, a banda les especificacions indicades per a citacions extenses, anirà en Times 10, sense sagnats ni tabuladors.

La cursiva podrà utilitzar-se a per a títols de publicacions i per a destacar algun terme o diferenciar paraules o frases curtes en una llengua diferent de la de l'article. No per a les citacions.

S'usarà el guió curt ens els casos ortogràficament exigibles i l'intermedi en funció de parèntesi dintre d'una frase. En aquest cas, si l'incís acaba en punt, se suprimirà l'últim guió.

Preferentment s'usaran les cometes angulars. Quan calguen distincions internes en una citació, s'empraran les cometes d'acord amb la gradació « “ ‘ ’ ” ».

Elements gràfics

Les taules i figures, en Times 8, aniran numerades consecutivament. La llegenda anirà a la part inferior, separada per un espai, en el cas de les figures, i a la superior, en el de les taules.

Correcció de proves

Les contribucions acceptades i compostes es retornaran als autors per a la correcció de proves. Les esmenes s'efectuaran seguint els signes convencionals de correcció. No s'hi podran fer afegits.

LITERATURA CATALANA I LLENGUATGES DE L'ESPECTACLE: UNA PRESENTACIÓ
Lluís Meseguer 9

LA LITERATURA CATALANA I ELS CODIS DE L'ESPECTACLE EN LA MÚSICA POPULAR CONTEMPORÀNIA
Joan Elies Adell 23

LA LITERATURA CATALANA I EL CINEMA
Xavier Pérez 47

TEATRE, CINEMA I TELEVISIÓ, L'ÚS DEL DIÀLEG
Rodolf Sirera 59

ELS CODIS DE SIGNIFICACIÓ NO VERBAL EN EL CINEMA: LA INCIDÈNCIA DEL CODI DE MOBILITAT EN LES OPERACIONS DE TRADUCCIÓ
Frederic Chaume Varela 71

TEATRE SENSE PARETS. A PROPÒSIT DE LES NOVES DRAMATÚRGIES AL CARRER
Adolf Piquer 93

TEATRALITAT I POESIA EN VICENT ANDRÉS ESTELLÉS: VARIACIONS ESCÈNIQUES SOBRE L'ESPILL
Xavier Vellón Lahoz 107

«REDACCIÓ», DE QUIM MONZÓ, I DUES DE LES SEUES VERSIONS CINEMATOGRÀFIQUES
Vicent Alonso 123

CONVIVÈNCIA DE CODIS AL TEATRE DE JOAN BROSSA
Lluís Meseguer 137

FRAGMENTS EXPERIMENTALS PER A UNA TEORIA DE L'ESPECTADOR
Antoni Tordera 149

ABSTRACTS 157

RESSENYES 175

LITERATURA CATALANA I LLENGUATGES DE L'ESPECTACLE: UNA PRESENTACIÓ

Les relacions entre la literatura i l'espectacle són un repte o una garantia de definició del teatre, tant si se'l considera com a institució històrica com si és analitzat en tant que procés creatiu. I aquelles relacions són particularment rellevants en dos tipus d'enfocaments:

(a) La caracterització d'elements textuals i visuals semblants i diferencials entre teatre, creació audiovisual, espectacle musical, i altres manifestacions pròximes; i

(b) Les característiques del text literari o espectacular i la seva relació amb els altres codis de l'espectacle, segons èpoques, gèneres, tendències dramàtiques i obres concretes.

La relació entre el text i la representació forma part essencial de l'agenda crítica del segle XX (veg. Helbo 1989, Pavis 1996, i, des de l'angle català, Fàbregas 1995: 13-20), segle en què s'ha qüestionat la perspectiva logocèntrica del teatre i alhora s'ha investigat en el caràcter obert i processual del text mateix. La desconfiança envers la condició literària i la sobirania discursiva del text havia penetrat tots els formats de l'audiovisual (després de l'aparició del cinema sonor!): en la cultura catalana, especialment entre els anys seixanta i començos dels noranta del segle (veg. Corominas-Espelt eds. 1999).

Tot i així, no es pot negar ni l'origen literari ni la seva qualitat preeminent en l'espectacle contemporani, tant si aquest segueix la idea del teatre com a l'unitari "art total" (el *gesammkunstwerk* wagnerià), com si constitueix la concurrència sincrètica d'arts diverses (l'enfocament d'algunes avantguardes dels anys vint). És justament cap al final de segle quan s'ha assistit, en la majoria de tradicions dramàtiques europees i en el teatre català, a diverses línies de recuperació de la importància del text: per part d'autors concrets (veg. Gallén-Gibert eds. 2001, autèntica reflexió sobre els anys seixanta i setanta prenent com a representant Josep M. Benet), amb l'acord de la crítica a valorar els trets de l'actual escriptura dramàtica (per exemple, Sirera 1995: 31-48, o Batlle 1997: 49-68), i amb l'escreix de dramaturgs recalcitrants a distanciar-se'n (per exemple, Boadella 2001).

Una de les bases essencials de la vitalitat contemporània del teatre català ha estat la seva implicació amb les altres formes de l'espectacle i amb els components no literaris de l'espectacle teatral. I, en canvi, el coneixement historiogràfic i crític del teatre català no ha produït fins ara una historiografia i una crítica comprensives de la totalitat de factors de l'evolució de la dramatúrgia i les pràctiques escèniques a les terres de parla catalana.

La institucionalització de l'espectacle dins la cultura catalana ha afectat tots els gèneres literaris. Així, els Jocs florals o les formes de la cançó –la culta, la popular, l'espectacular– són essencials en la difusió de la poesia. El teatre català mateix, lluny de presentar-se com un sistema clos, sense patir de la repetitivitat textual *ad nauseam* habitual en altres tradicions dramàticques, ha excel·lit potser més en l'administració de llenguatges espectaculars diversos, i en la permissivitat envers la versió o la paròdia. Per exemple, en manifestacions duals: d'autor diferent (des de *La dida* de Soler i la de Feliu) o del mateix autor (per exemple, *L'auca del senyor Esteve* de Rusiñol del 1907 i la del 1917, o *La dama enamorada* i *Camins de França* de Puig i Ferreter); o en versions cultes de temàtiques comunitàries conreades amb un sincretisme de tècniques i motius cultes o popularistes: aquest és l'estil predominant des de Guimerà fins ara, passant pels modernistes, Josep Maria de Sagarra, Espriu i Pere Quart, Joan Brossa, les companyies dels setanta com els Joglars o Els Comediants, i els creadors musicals des del modernisme passant per Toldrà o Montsalvatge, o Óscar Esplà, fins a la Nova Cançó o Carles Santos...

Així, resta per definir una història general del teatre català que relacione les creacions cultes contemporànies amb la tradició teatral medieval i moderna: per exemple, amb el component espectacular de la literatura trobadoresca i joglaresca, amb el teatre religiós i litúrgic, o amb el teatre popular i el vinculat al cicle festiu anual. Aquesta situació no es deu només als talls històrics de canvi de llengua entre el Renaixement i el Barroc, i entre el neoclassicisme i la Renaixença. Dit altrament: amb les excepcions notables, el teatre català contemporani –és a dir, el posterior a obres com les de Frederic Soler i els sainetistes valencians o mallorquins, o les d'Anselm Clavé– no compta amb una tradició textual culta important anterior en cap dels paradigmes de gènere consolidats a les literatures veïnes i poderoses (el teatre elisabetià anglès, el barroc espanyol, el classicisme francés, la *commedia dell'arte*, el romanticisme alemany, el naturalisme rus o nord-europeu).

I alhora, la cultura popular contemporània de les terres de parla catalana destaca pel manteniment –i no sempre escleròtic, ni de bon tros– d'una notable varietat de manifestacions parateatrals o etnoteatrals tradicionals i modernes. Malgrat la ingent tradició d'estudis folklòrics del país, amb Manuel Milà i Fontanals o Marià Aguiló com a punt de partença, no es compta amb una línia interpretativa que globalitze i determine les relacions entre el cicle anual festiu i cívic, la comèdia popular, i el drama burgès contemporani; i això que Xavier Fàbregas hi té dedicades obres i plantejaments fonamentals. Tal mancança s'hereta, en part, en les anàlisis sobre música popular contemporània i sobre els gèneres populars televisius.

Si en alguns territoris el teatre popular –el sainet, per simplificar– encara és per a alguns sectors socials el "teatre propi", algunes companyies contemporànies no "textualistes", des dels anys setanta del segle XX, han optat per fórmules molt vinculades a l'imaginari popular o de masses: Els Joglars, Els Comediants, Dagoll

Dagom, La Cubana... I, pel que fa a la crítica, resulta necessari aprofundir treballs territorials, com els referits al teatre burlesc (Serrà-Campins 1987), o a l'etnoteatre festiu (*Revista d'Etnografia de Catalunya*, 13 (1998); Ariño dir. 1999); o a períodes i autors concrets (veg. sobre la comprensió d'Eduard Escalante, Carbó-Rosselló-Sirera eds. 1997).

La necessitat de tenir instruments de comprensió de qualsevol classe d'espectacle català no s'ha d'entendre ni com a frustració cultural ni com a utopia necessària. Tanmateix, manca una història –o unes històries– del teatre català, centrada en la pràctica escènica, en l'actuació o en la representació. I els contrastos de la qüestió es poden resumir, per exemple, amb la teoria. Des dels anys vint fins a finals del segle XIX es dediquen a la docència de declamació o de preceptiva, o publiquen –en castellà– textos de preceptiva i de teoria dramàtica, Manuel Casamada, Andrés Prieto, Joaquim Vicenç Bastús, Manuel Milà, Josep Coll i Vehí, Julián Romea o Víctor Balaguer. I, en canvi, algunes obres generals no s'han traduït al català sinó molt recentment: per exemple, la *Hamburgische Dramaturgie* de Gotthold Ephraim Lessing (1987), o el *Lehrbuch der Mimik* de Johan Jakob Engel (1998), ambdues publicades per l'Institut del Teatre de Barcelona.

Tampoc no es disposa d'una història que considere conjuntament el teatre català i el teatre fet –traduït o representat– a les terres de parla catalana, on almenys set autors han de ser considerats de referència: Shakespeare, Molière, Racine, Goldoni, Ibsen, Wagner i Brecht (tot i que se'n poden esmentar treballs de referència sobre el wagnerisme i el Liceu, el d'Anfós Par sobre Shakespeare o els de Ricard Salvat sobre Brecht, són aquells set noms, precisament, els únics a posseir entrada pròpia al *Diccionari de la literatura catalana* (1979) de Joaquim Molas i Josep Massot). S'hi podrien afegir molts altres noms i línies de recepció: la tragèdia i la mitologia grega, la importància de València com a centre difusor de les companyies italianes als segle XVI, les paròdies popularistes de Calderón i altres autors hispànics...

La comprensió de la importància de cadascuns dels autors deriva no solament dels textos sinó de les representacions. Recentment, la traductologia ha avançat en la determinació dels problemes específics de la traducció de l'espectacle teatral i audiovisual (veg. Espasa 2001), i en la recerca universitària sobre història de la traducció. Sense poder-se simplificar, es pot dir que cada generació literària i dramàtica catalana ha comptat amb traductors acordats als coneixements lingüístics i els gustos estètics corresponents. És clar, però, que, després de la darrera fornada d'escriptors-traductors (Carme Serrallonga, Feliu Formosa, Salvador Oliva...), l'època actual és el temps de l'especialització de funcions entre escriptura, traducció i dramatúrgia en el marc de la qüestió de fons: la recepció dels grans corrents de la literatura dramàtica internacional per part de cada generació i el gruix del diàleg entre el teatre i el cinema català i les referències culturals generals.

També és útil la reflexió sobre una encara pendent història vàlida conjuntament per a totes les terres de parla catalana, que no tracte el teatre valencià o el mallorquí com a excepcions o anomalies. Per exemple: mentre Barcelona ha estat territori d'emigració –menys que Madrid– per als professionals valencians de l'espectacle, la vella qüestió de l'actuació en castellà de les companyies catalanes a certes ciutats valencianes continua vigent. I, mentre no es compta amb un "estàndard" lingüístic interdialectal o culte per a la prosòdia i l'elocució del text espectacular, han hagut de ser propostes recents "des de la base", com el Projecte Alcover, les que recorden la importància del mercat cultural unitari.

Des del segle XIX, la historiografia universitària i institucional ha desatès en part les perspectives d'aquests plantejaments de la història, mentre que la crítica periodística sovint ha procurat de tenir-los en compte sense el marc historiogràfic corresponent.

El tractament crític del teatre català s'ha d'acarar encara a una matèria on, al costat de textos literaris canònics i en part ben editats, sovintegen textos o partitures perdudes, manuscrits, meritoris fons de col·leccionista –per exemple, els d'Artur Sedó, de Jaume Rull, de Nicolau Primitiu– i defectes de les successives societats d'autors i dels arxius audiovisuals... Tot amb tot, existeix un paradigma crític del qual cal subratllar dos límits: el profesional –per exemple, la dependència de la brevetat periodística– i el metodològic –que té a veure amb dos factors molt rellevants: la implicació internacional de tota tradició dramàtica, i la diversitat de codis del teatre. De manera que, amb una difícil convivència entre crítica periodística i recerca universitària o no, la crítica i l'estudi –pensament, memòria, passió, ciència- ha anat confegint un paradigma discontinu, però notabilíssim, des de Josep Yxart a Ricard Salvat i Xavier Fàbregas, on cal tenir en compte moltes altres contribucions: Francesc Curet, Josep Maria Poblet, Sebastià Gasch, Maria Aurèlia Capmany, Feliu Formosa, Ricard Blasco, Jaume Melendres, Jordi Coca, Guillem J. Graells, Joan Abellan, Àlex Broch, Enric Gallén... Aquests noms, no triats a l'atzar però acompanyats d'uns altres tants, es poden organitzar en un creixement de quatre etapes: el naturalisme, els anys vint i trenta del segle XX, la postguerra i el realisme, i la generació "professional" actual. Tanmateix, ressona encara la crida antiga del final de Josep Yxart en *Teatre català* (1895: 214-340), per fugir de la "milicia de la rutina" (p. 315) i per veure el teatre català segons tots els seus elements: "en armonich moviment la maquina [...] per a formar-se idea viva y exacta de lo qu'es la nostra literatura dramatica y l'interès que desperten los seus progressos" (p. 317). En canvi, el darrer tractament global –és a dir, no literari solament– recent d'estudi del teatre des de Catalunya va ser, probablement, el congrés internacional del 1985 (veg. les Actes 1986-1989), encara que l'estil de consideració del teatre com a summa de coses perdura en convocatòries regionals o sectorials, com els encontres internacionals de Dramatúrgia de la Valldigna (des del 2000) o les jornades de la Universitat de València (1998, veg. Rosselló ed. 2000).

Alhora, la dramatúrgia catalana ha anat evolucionant per influències exteriors, amb formació autodidacta o no institucionalitzada, més que no per la seva vinculació a

l'evolució de la literatura catalana i, particularment, de la literatura dramàtica. I fins i tot, les especialitats escenotècniques han evolucionat amb notable qualitat sense connexió directa amb el món literari o teòric, mancades d'una col·legialitat de totes les professions creatives i tècniques vinculades a l'espectacle. En un país, tanmateix, en què s'han vist col·laboracions d'altíssim nivell entre música i escriptura, entre recerca i creació teatral, o entre autoria i actuació dramàtica.

Tot plegat, resulta urgent la unificació en històries parcials de tota mena de coneixements sobre història de l'escenografia catalana, del vestuari, dels criteris i escrits dels directors i dels tècnics... Pocs assumptes han tingut tractament com, posem per cas, la qüestió de la il·luminació al segle XIX (veg. Salvat 1980). I molt ha plogut des d'aquell important moment en l'evolució de la mediació tecnològica de l'espectacle: de la il·luminació natural a l'electricitat regulable, de la fusta o la tela als materials plàstics, de la pintura a la projecció en vídeo, de la interpretació musical en directe o en *off* a la gravació digital, de la producció tradicional al control informatitzat...

Mentre l'acció de l'estudi i la crítica no arriba a síntesis suficients, convé subratllar que el teatre català, des del punt de vista de la representació, ha tingut molt a veure amb esforços autodidactes i voluntats personals: són, en aquest sentit, tan indicatives com injustes les contundents crítiques anecdòtiques als "errors" de muntatge en la història del teatre català, que són un autèntic subgènere crític (només per exemple, veg. l'escorç satíric de Narcís Oller (*apud* 2001: 20-21), sobre l'alçada d'una finestra per on havia de mirar un personatge al jardí, per criticar Adrià Gual).

De tota manera, fóra baldera una història fins i tot de la mateixa crítica teatral i de l'espectacle si no s'hi sumaven els criteris dels memorialistes i les biografies de tota mena: Conrad Roure, Àngel Guimerà, Enric Borràs, la família Rivelles, Alady, Margarita Xirgu, Montserat Caballé, Albert Boadella...

Pel que fa a les institucions i els locals de l'espectacle, la tipologia requereix una ordenació segons vectors: la representativitat social i lúdica, la funció docent, la ideologia dels programadors, el paper de la iniciativa privada i els poders públics... I el camí de monografies existents ja és traçat: per seleccionar-ne dos exemples, que cal afegir a les abundants referències sobre el Liceu o sobre el Paral·lel i a les monografies d'abast més local, el Teatre Principal de València (Sirera 1986) i el Romea de Barcelona (Gallén ed. 1989)).

I encara, en aquestes diguem-ne paradoxes, cal subratllar-hi una qüestió essencial, mirada des de la literatura: la llengua i la seva elocució en context espectacular. D'altra banda, els registres del llenguatge teatral i espectacular han estat més o menys absents de debats historiogràfics generals de la literatura catalana: de la definició dels moviments estètics concrets, dels estudis comparatístics, de la tensió entre noucentisme i avantguarda; i també de debats estilístics com la qüestió de la versemblança de la prosa als anys vint del segle XX, més vinculada als registres del periodisme escrit que a l'ús oral de l'espectacle; o fins i tot de la mètrica, la poètica i l'elocució del vers. I

també, dels estudis filològics i dialectals, i dels corrents de la lingüística contemporània, actius en una incerta "aversió a l'oral" que ja va denunciar, entre altres, Walter J. Ong (1962).

La qüestió no és subsumible, merament, en la reflexió sobre les relacions entre l'oralitat i l'escriptura, o, si es vol, entre ús col·loquial i ús literari de l'idioma. Si resulta insuficient el tractament de la qüestió dins la filologia catalana –així, en l'obra de Fabra, el debat sempre és entre el "gramàtic" i l'"escriptor"–, des de l'article de Joan Coromines *Sobre l'elocució catalana en el teatre i la recitació* (Montpeller, 1958, i finalment revisat –1974: 94-105) han transcorregut moltes dècades. I bé: potser cap de les seves indicacions o cavil·lacions prosòdiques –desproveïdes, per cert, de connexió suficient amb la dramatúrgia teatral, encara que les adoba amb exemples anglesos i russos– es poden considerar resoltes encara. Resulta alliçonadora la lectura del capítol XXI de *La mètrica i el ritme de la prosa* de Salvador Oliva (1992), on s'aconsella al camp del teatre –i se'n podria estendre l'aplicabilitat a les altres arts escèniques– de «suplir imaginativament la representació» (p. 337), de comprendre que «és millor una incoherència versemblant que no pas una coherència inversemblant» (p. 339), de buscar el «denominador comú de totes les elocucions possibles» (p. 340) i d'«imaginar la veritat». Ara bé: ¿com es concreten aquestes instruccions? ¿Qui les segueix?

D'una banda, la tensió entre imaginació i versemblança, o entre registre model i registre versemblant, s'administra actualment en formes d'espectacle de naturalesa molt diversa. És a dir, que caldria distingir usos fonètics, gramaticals i lèxics, heretats de la dicció del teatre culte, del cinema, de la ràdio, de la gravació musical, i de la creixent varietat de gèneres televisius de consum. I malgrat tot, les generacions joves d'intèrprets audiovisuals continuen tenint els mateixos problemes en la pronúncia dels diftongs, de la vocal neutra, de la sonoritat de les sibilants; i les empreses, en cas de plantejar-se'ls, els han de relacionar amb qüestions encara més complexes, com la distribució dialectal de la llengua o aspectes sociolingüístics territorials, que finalment són molt útils per seleccionar i caracteritzar l'audiència. Convé, tanmateix, subratllar una responsabilitat compartida pels autors i els intèrprets del teatre català: una estilística vàlida per al conjunt dels formats espectaculars hauria de començar pel català emprat al teatre, tal com ha estat creat pels dramaturgs de referència. I aquesta estilística s'hauria d'incorporar a l'agenda de la historiografia i de la crítica.

I després, certament, la reflexió sobre l'oral s'ha vinculat a l'eclosió dels mitjans de comunicació de masses i les necessitats d'un "estàndard oral", en un revifament irresolt de la relació entre pragmàtica i normativa, entre usos reals i anàlisi de la llengua. A mig camí de publicar-se la *Proposta per a l'estàndard oral de la llengua catalana* de l'Institut d'Estudis Catalans (des del 1992), les necessitats d'anàlisi dels gèneres espectaculars és creixent (veg., per exemple, Creus-Julià-Romero eds. 2000). En aquest sentit, resulten molt pertinents les reflexions de correctors d'estil o sobre la llengua a Televisió de Catalunya o la problemàtica de Televisió Valenciana, publicades

com a llibres suggestius i poc tinguts en compte pel món acadèmic i pedagògic (posem per cas, Mollà 1990 o Bassols-Rico-Torrents, eds. 1997). I encara més, les aplicacions de les perspectives de l'Anàlisi de la Conversa, derivades de la semiòtica i l'anàlisi del discurs o dels estudis sociolingüístics, a certs trets de la interacció dramàtica (així, Amadeu Viana 2001, a Joan Brossa), encara que convé recordar els trets diferencials que Keir Elam establí (1980: 178-184) per a l'enunciació dramàtica, quant a l'ordre sintàctic (en el text dramàtic, sotmès al conjunt de l'obra), la intensitat informacional (en l'enunciació dramàtica no hi ha comunió fàtica), la puresa il·locutiva (sotmesa a la caracterització dels personatges), i el control del torn de conversa (molt dependent del context; per exemple, per la condició de protagonista en la interlocució).

Al capdavall, la llengua catalana no disposa *ad usum teatralem* de manuals de referència sobre estilística, sobre prosòdia, sobre elocució, sobre dicció, sobre entonació (cosa que no vol dir que no n'hi haja intents de reconversió de les instruccions de l'Institut d'Estudis Catalans a la pràctica; per exemple Gras (1997).) Mentrestant, al món de l'escena, l'ús del català i la seva convivència amb el castellà s'han resolt sense un quadre normatiu o institucional estable, i per tant, subordinat a la lògica o el caos del mercat, o a l'enginy verbal genuí d'alguns autors, actors o dramaturgs concrets, o a decisions unilaterals des d'angles no pròpiament lingüístics.

I no sempre dignes. Baste considerar l'episodi de l'estrena d'*Els Beatles contra els Rolling Stones* (1981), l'intent de censura de la qual va provocar la dimissió de Xavier Fàbregas, només un any després d'estrenar el seu càrrec de cap del servei de Teatre i Cinematografia de la Generalitat de Catalunya. O un llistat de centenars de mots elaborada pel director general de Ràdio-Televisió Valenciana Amadeu Fabregat, amb la finalitat d'aproximar el model de llengua de l'empresa a l'audiència...

La importància de qualsevol opció estilística sobre la llengua en aquest context s'acreix en determinar tots els altres codis de l'espectacle; és a dir, és una qüestió no exclusiva de l'autor sinó essencialment dramatúrgica: del moment de la representació. Per exemplificar-ho, baste considerar els avatars dels muntatges de *Primera història d'Esther* d'Espriu (veg. la reflexió de Fàbregas 1995a: 256-260). Estrenada el 1957 per l'Agrupació Dramàtica de Barcelona, amb direcció de Jordi Sarsanedas i música de Manuel Valls, va ser muntada el 1962 per EADAG sota la direcció de Ricard Salvat, versió duta exitosament al Festival de Nancy, i revisada el 1977. El 1982, el Teatre Lliure la presenta dirigida per Lluís Pasqual i amb escenografia de Fabià Puigserver. Com és sabut, Espriu no la destinà a l'escena i la caracteritzà amb aquesta única acotació: "Imagina els trucs escenogràfics que et convinguin". Aleshores, ¿com articular-hi l'expressió dels elements de tradició oral, el valor discursiu de les titelles, i el contrast entre els dos "mons" implicats (Sinera i Susa)? Qui ha pogut veure els tres muntatges, haurà pogut observar-hi opcions molt diverses: Sarsanedas provà de visualitzar els plans de la realitat amb l'espai escènic; Salvat reeixí a aplicar-hi els elements del teatre èpic; i Pasqual operà amb un sincretisme derivat de la "barreja de

tipus" que l'obra indica (i per cert, on cada actor o actriu ha de buscar el seu lloc). I bé: més enllà d'aquesta constatació, és una de les obres lingüísticament més complexes de tota la literatura dramàtica catalana (i potser europea).

Finalment, malgrat la puixança dels estudis sobre cinematografia –tipològics (Romà Gubern), historiogràfics (Miquel Porter), temàtics (Jordi Balló-Xavier Pérez)– tampoc no es disposa d'una història que incloga el teatre català dins el conjunt d'activitats espectaculars –ficcionals o no ficcionals, cultes o populars–, i especialment, amb el cinema i altres creacions audiovisuals. Del cantó de la teoria teatral, no manquen esforços d'aproximació a un "paradigma espectacular" (en manuals, per exemple, d'André Helbo o Patrice Pavis, no imitats fins ara en català); rarament, però, se supera l'estadi d'anàlisi basada en la subordinació d'uns llenguatges a altres: per exemple, en l'estudi de "versions", d'"adaptacions" i altres formes de metatextualitat o metaespectacle.

Pel que fa a versions, mereix tractament especial el cinema. Com és sabut, la consideració tècnica del cinema com art "narratiu", ha desplaçat la seva evident condició "dramàtica": l'ha vinculada a determinats models de ficcionalitat (i, per cert, ara mateix l'ascens del reportatge en tota mena de formats, està qüestionant el paradigma ficcional heretat: només cal citar els exemples de *Ciutadans*, *Operació Nicolai* o *Asaltar los cielos*). Al seu torn, el cinema català, en prioritzar versions de peces narratives, ha tingut una discontínua capacitat de vehicular el teatre: així, *La banda de la bastardia* (1910) de Chomón, basada segurament en una peça de Pitarra inspirada en Verdi; el *Misteri de dolor* (1914) d'Adrià Gual; i la filmografia d'Àngel Guimerà (veg. DD. AA. 1995), que comença pels curts –Fructuós Gelabert: *Tierra baja* (1907), *María Rosa* (1908)–, continua pels llargmetratges de la Paramount –Searle Dawley: *Tierra baja* (1914), Cecil B. de Mille: *María Rosa* (1915)– i diversos muntatges dels anys vint i trenta, com el treball de Leni Riefenstahl *Tierra baja* (1940/1944); i les darreres produccions, com *Maria Rosa* (1964) d'Armando Moreno...

En termes estètics, malgrat que no es pot parlar d'un "diàleg" igualitari entre teatre i cinema català al llarg del segle XX, cal considerar avatars diversos en la relació entre ambdós mons. Al costat de la implicació de Dalí en el cinema surrealista i en l'obra de Buñuel, cal tenir en compte el temps de plenitud republicana: el primer llargmetratge produït i sonoritzat en català, *El Cafè de la Marina* (1934). I, a la postguerra cinematogràfica, l'èxit de *La herida luminosa* (1956), basada en l'obra de Sagarra. Dins el marc de l'"Escola de Barcelona", cal esmentar la relació de Pere Portabella amb Joan Brossa: *No compteu amb els dits*, *Nocturn 29*, *Concert irregular* (amb Carles Santos). I, entre les realitzacions recents, les de Ventura Pons sobre *Carícies* (1997) de Sergi Belbel, i dues sobre obres de Josep Maria Benet: *Actrius* (1998) sobre *E.R.* i *Amic/amat* (1998) sobre *Testament*.

La voluntat testimonial del desenvolupament de les produccions de reportatge ha deixat episodis com el de *La torna* (1977), del Col·lectiu de Cinema de l'Assemblea Permanent de l'Espectacle, i tota mena de treballs sobre produccions musicals: Antoni

Ribas: *Paraules d'amor* (1968) de Serrat, Francesc Bellmunt: *Canet rock* (1975) o *La Nova Cançó* (1976)... I gravacions de La Cubana, d'Albert Vidal, d'Els Joglars, d'Els Comediants; l'ús interdisciplinari, operístic, de la imatge és essencial en la dramatúrgia de La Fura dels Baus: sobretot, el seu recent *Faust. Versió 3.0* (1999), basat en Goethe i com a procés de participació col·lectiva...

L'episodi històric més recent del cinema és la seva colonització per part de la televisió, sobretot en dos nivells primaris: la producció (unitària o serial, i temperada pel sistema de coproducció) i la distribució (vinculada de vegades a la producció, i sotmesa a les lleis de la concentració i els pactes empresarials). No obstant això, és un reduccionisme absurd considerar la televisió com a tecnologia de pas, com a vehicle dels altres llenguatges audiovisuals. Segons una recent exposició (*Mundo TV*, Centre de Cultura Contemporània de Barcelona, 1999), comissariada per Jordi Balló, el segle XX sencer hi va directament vinculat, almenys en alguns apartats sensibilíssims de la cultura oral i escrita: en l'evolució tecnològica cinema-vídeo-ordinador; en el testimoniatge en directe; en la ficció seriada. Només per estirar aquest fil, cal subratllar la importància sociològica de sèries com *Poble Nou*, *Nissaga de poder*, *Estació d'enllaç*, o *Herència de sang*; sovint amb el guionatge a mans de gent del teatre i la literatura: Josep Maria Benet, Jaume Cabré, Rodolf Sirera, Jordi Galceran...

D'altra banda, les variacions de l'activitat espectacular provenen de diversos ordres d'interacció o mediatització vinculats a codis no verbals però amb efectes sobre el text, segons la funció assignada socialment: espectacle culte o popular, rural o urbà, funcional o creatiu... que duu aparellats uns usos i uns tractaments especialitzats de l'espai dramàtic.

Sense haver de subordinar categòricament la música a la concepció d'espectacle ací prevista, és clar que la cultura catalana no compta amb una història de les formes musicals espectaculars ni tan sols una història de la presència de les formes musicals en l'espectacle: la música dins el teatre, els formats musicals dramàtics i l'actuació musical en directe, l'òpera, el cant coral, la sarsuela, els gèneres populars i de masses... Certament, llevat d'estudis més inclusius sobre períodes concrets (entre molts altres, Aviñoa 1985) o sobre la connexió amb el públic (per exemple, Valls 1967), la connexió entre els grans blocs d'atenció crítica a la música i al teatre és complexa, i a més, es pot parlar encara de dues tradicions historiogràfiques: la de la música culta i la dels gèneres de la música popular; i aquest fil de la cultura popular, amb estudis de referència sobre tants aspectes, mancava fins fa poc de treballs centrats en la dimensió espectacular (veg., tanmateix, Adell 1997 o Meseguer 1999: 259-282).

En el període històric en què es troba actualment l'espectacle en llengua catalana, el darrer terç del segle XX, la dramatúrgia i les pràctiques escèniques han viscut alhora processos de creixement, d'institucionalització i de diversificació, vinculats a tres fets rellevants: la renovada importància del mercat de l'espectacle (teatral, audiovisual i musical) i els seus criteris i problemes; l'èxit de formes dramàtiques no convencionals i/o massives, i la diversificació de gèneres; i la superposició sociocultural de l'audiovisual

televisiu, que determina l'espai comunicatiu en què pot viure i des d'on es pot projectar l'espectacle català en tots els seus aspectes.

Convé no exagerar l'especificitat del darrer terç del segle XX, ja que altres moments contemporanis havien viscut un procés de canvis notable: per exemple, finals del XIX i començos del XX, amb la música i l'aparició del cinema, abans de la crisi del teatre de la segona dècada del segle; o els anys vint i trenta, amb l'eclosió de les avantguardes, l'aparició de la ràdio o la creació d'estructures polítiques i docents. De tota manera, només per exemplificar l'existència d'un procés de modernització després dels anys de la postguerra i l'exili (tal com l'ha descrit, sobretot, Gallén 1993: 11-29 i 2001: 11-33), es pot partir de la convivència de compromís i recerca dels anys seixanta, amb indicadors com els següents: fundació de l'EADAG, creació dels Joglars, atorgament del premi Josep Maria de Sagarra, primers passos públics de la Cançó, o diversificació cinematogràfica de l'Escola de Barcelona. O bé, es pot evocar la renovació i l'obertura al mercat dels setanta, per èxits de públic com el d'*El retaule del flautista* (d'abril del 1971 al gener de 1972, el mateix any que *Plany en la mort d'Enric Ribera* de Rodolf Sirera rebia el premi Ciutat de Granollers, i un any abans de fundar-se Els Comediants), o per la fundació del Teatre Lliure, festivals musicals multitudinaris a Canet i la difusió del "so Laietana", o per la difusió internacional i posterior crisi de la Cançó, i les primeres provatures cinematogràfiques en català amb voluntat de noves connexions amb el públic. O la diversificació de gèneres i la institucionalització dels anys vuitanta, amb fets com la creació del Centre Dramàtic de la Generalitat de Catalunya i el de la Generalitat Valenciana, la creació de la Fira de Tàrrega, els èxits dels musicals, el Teatre Grec o el rock català procedent de comarques, els èxits cinematogràfics (com *La plaça del Diamant* de Betriu); o el començament de les emissions de Televisió de Catalunya i Canal 9-Televisió Valenciana, i les cadenes radiofòniques regionals. A la dècada dels noranta, finalment. s'hi ha superpposat l'imperi de les noves tecnologies per a usos tècnics i creatius.

Aquest rerefons de fets de mercat, d'indústria cultural i de continguts creatius, aconsella l'adopció o l'aprofundiment –sobre la base segura de la historiografia i la crítica del teatre i del cinema– de metodologies inclusives de la convivència de la literatura i les seves representacions, i de la varietat de codis i de formes de l'espectacle. Aquests mètodes –històrics, teòrics, pràctics– han de poder considerar la història de l'espectacle dins la cultura catalana com un tot ampli i més o menys unitari; i la cultura catalana de l'espectacle –diversa en territoris, en sectors socials, en posicions ideològiques i estètiques– indestriablement vinculada –més ben dit: dependent– als processos culturals de circulació internacional i, particularment, espanyola. Dit altrament: cada disciplina d'estudi del món teatral, cinematogràfic o musical, ha de poder dialogar amb les altres, ja que cada gènere –i cada autor i cada gènere– no existeixen isolats ni mancats de context. Car, com sempre, no hi ha cap obra de teatre que siga només teatre.

La revista *Caplletra* havia destinat al teatre un número monogràfic (vol. 14: *El teatre català de la postguerra ençà*, coordinat per R. X. Rosselló i V. Simbor), i en les

pàgines d'altres monogràfics havia comparegut el teatre com a part integrant de l'evolució de la literatura medieval, moderna i, sobretot, contemporània: el teatre realista, el teatre independent, l'escriptura dramàtica recent. Altres volums de revistes del país han estat destinats a la "renovació teatral" pel que fa a la relació entre literatura i teatre (així, *Estudis escènics*, *Assaig de teatre*, *Quaderns de Filologia*), i, de fet, tal relació forma part de l'agenda teòrica, crítica, docent i pràctica del món de l'espectacle.

Els treballs que componen aquest número s'insereixen en una voluntat de creixement, institucionalització i diversificació de la historiografia i de la crítica de l'espectacle, amb un originari èmfasi en el text.

El volum conté dos tipus de treballs:

1. Anàlisis de plantejament general sobre aspectes literaris de les activitats de l'espectacle dramàtic, musical i audiovisual; i

2. Anàlisis aplicades a processos de creació dramàtica basats en gèneres, obres i autors concrets.

Pel que fa al primer grup, es tracta d'examinar elements d'obertura del teatre, o compartits amb la resta de formats espectaculars i audiovisuals contemporanis i, alhora, reflexionar sobre l'autoria (per exemple, el guionatge), els textos (per exemple, les versions), la mediació de la representació (per exemple, la tecnologia del so), les tècniques compartides per diversos gèneres (per exemple, el diàleg), i la participació dels codis visuals en els processos de traducció i adaptació (per exemple, els elements cinètics i proxèmics).

Així, Antoni Tordera planteja, en una sèrie de subjectius *Fragments experimentals per a una teoria de l'espectador*, una el·líptica reflexió sobre l'espectacle considerat des d'uns apunts experimentals "per a una teoria de l'espectador", que remeten tant a l'experiència de la seva opció dramatúrgica com a un intent de copsar constants de definició de les relacions entre obra dramàtica i espectador en el moment de la representació: la memòria, l'atzar, la psicologia, la diversitat de llenguatges, la història del teatre...

Joan Elies Adell, en *La literatura catalana i els codis de l'espectacle en la música popular contemporània*, justifica i documenta el conjunt de codis espectaculars que es troben a l'espectacle musical popular mediatitzat per la tecnologia del so. Seguint els paràmetres de treballs anteriors sobre semiòtica de la música pop i rock de les darreres dècades, i prioritzant-hi els aspectes de subordinació del sentit de la comunicació verbomusical a la tecnologia, Adell aplica la seva anàlisi a reclamar la necessitat d'integrar aquest camp d'estudi a la constant evolució del mercat i de les propostes creatives recents i les previsibles.

Amb el treball *La literatura catalana i el cinema*, Xavier Pérez exemplifica la condició narrativa i alhora només parcialment verbal del cinema amb un resum d'història de la relació entre la literatura narrativa i dramàtica catalana i les versions cinematogràfiques des dels inicis (per exemple, la col·laboració de Gual amb la

Barcinògrafo) i les propostes peoneres, passant pel franquisme i l'avantguarda poètica, fins a la recuperació cultural dels anys vuitanta, en què, a més de la incorporació dels gèneres "no narratius" o documentals, es tendeix a la superació de la "versió" audiovisual vicària del text literari amb una concepció cinematogràfica autònoma: no mera adaptació de materials literaris sinó cooperació amb objectius creatius compartits.

Rodolf Sirera, en *Teatre, cinema i televisió: l'ús del diàleg*, examina els elements comuns en l'escriptura vinculada al format i atenta a les indicacions pragmàtiques de la professionalització del guionatge, sobretot en una cultura com la catalana. Sense apel·lar a la teorització de la problemàtica aplicació de les perspectives de l'Anàlisi de la Conversa al llenguatge dramàtic, Sirera exemplifica les funcions del diàleg pel que fa a la construcció de la trama, a la transmissió de la informació, i específicament en la unitat narrativa bàsica, la seqüència ficcional televisiva.

Frederic Chaume, en *Els codis de significació no verbals en el cinema: la incidència del codi de mobilitat en les operacions de traducció*, aplica la valuosa experiència d'aplicació de la Traductologia i la Lingüística aplicada a la Traducció a una importantíssima novetat de la semiosfera catalana contemporània: la de la traducció cinematogràfica. D'altra banda, si els processos de traducció i doblatge de text compten amb una possibilitat d'anàlisi plenament vinculada a les metodologies de l'Anàlisi del Discurs, la traducció dels elements proxèmic, cinètics i gestuals constitueix un repte essencial per als components verbals del text audiovisual, especialment en el control de la isocronia entre iconicitat i verbalitat.

El segon grup d'estudis té en compte alguns dels elements anteriors i, sobretot, la necessitat de paràmetres metodològics per a anàlisis comparatístiques, per a estudis sobre formes espectaculars sense text primari, per a anàlisis concretes de relació entre textos literaris i llur representació, i entre textos dramàtics i llur versió cinematogràfica.

Així, Lluís Meseguer, en *Convivència de codis en el teatre de Joan Brossa*, avalua textos concrets d'un dels autors catalans en què la multiplicitat de registres i de tècniques teatrals és més evidents. D'altra banda, a més dels procediments de construcció de personatges o situacions, el llenguatge verbal hi adopta una complexa capacitat de ruptura de les convencions comunicatives, sense que això justifique un dels presumptes límits de la "poesia escènica" de Brossa: la dificultat de muntatge.

Adolf Piquer estudia, en *Teatre sense parets. A propòsit de les noves dramatúrgies al carrer*, les bases metodològiques del grup vila-realenc Xarxa Teatre, una de les propostes valencianes de major ressò internacional de tota l'època contemporània. La ruptura de l'espai de caixa italiana i l'"absència" de parets condiciona essencialment el plantejament dramatúrgic a nivell actoral, recepcional i tecnològic. I, convé remarcar-ho, en un gènere on el text primari ha traslladat el protagonisme als codis no verbals i a la distància física entre actor i espectador.

Xavier Vellón, amb *Teatralitat i poesia en Vicent Andrés Estellés: variacions escèniques sobre l'espill*, analitza diversos muntatges de recitació i dramatització de

textos estellesians, tenint en compte la dimensió escenogràfica com a desvetllament o reforçament de les constants poètiques de reflexió sobre la identitat, sobre el cos, sobre la signicitat dels objectes, i sobre el diàleg com a construcció ideològica.

Finalment, Vicent Alonso, arran de dues versions cinematogràfiques del conte *Redacció* de Quim Monzó, analitza tant els components de paral·lelisme entre la brevetat en la narrativa escrita i en la cinematogràfica, com les implicacions pragmàtiques i estilístiques de l'opció del muntatge: per exemple, en la vehiculació visual del mateix títol com a paratext.

Com es pot comprovar, s'estableix al llarg del conjunt, a propòsit de la literatura catalana, un doble diàleg: entre la metodologia d'anàlisi de l'espectacle i l'aplicació a gèneres, autors i textos; i entre la diversitat de codis i la unitat de plantejament de tota creació espectacular.

LLUÍS MESEGUER
Universitat Jaume I

REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES

ADELL, Joan Elies (1997): *Música i simulacre a l'era digital. L'imaginari social en la cultura de masses*, Lleida, Pagès

ARIÑO, Antoni dir. (1999): *El teatre en la festa valenciana*, València, Consell Valencià de Cultura

AVIÑOA, Xosé (1985): *La música i el Modernisme*, Barcelona, Curial

BASSOLS, Margarida, RICO, Albert, TORRENT, Anna eds. (1997): *La llengua de TV3*, Barcelona, Empúries

BATLLE, Carles (1997): «La nova dramatúrgia catalana: de la perplexitat a la diversitat», *Caplletra*, 22, pp. 49-68

BOADELLA, Albert (2001): *Memòries d'un bufó*, Barcelona, Espasa Calpe

CARBÓ, Ferran, ROSSELLÓ, Ramon X., SIRERA, Josep Lluís eds. (1997): *Escalante i el teatre del segle XIX (Precedents i pervivència)*, València-Barcelona, Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana-Publicacions de l'Abadia de Montserrat.

COROMINAS, Aurora, ESPELT, Ramon eds. (1999): *Fora de camp. Set itineraris per l'audiovisual catlà dels anys 60 al 90*, Barcelona, KRTU.

COROMINES, Joan (1974): *Lleures i converses d'un filòleg*, Barcelona, Club Editor, 2ª ed.

CREUS, Imma, JULIÀ, Joan, ROMERO, Lídia eds. (2000): *Llengua i mitjans de comunicació*, Lleida, Pagès.

DD. AA. (1986-1989): *Congrés Internacional de Teatre a Catalunya, 1985. Actes*, 4 vols., Barcelona, Institut del Teatre.

ELAM, Keir (1980): *The semiotics of theatre and drama*, London, Methuen
ESPASA, Eva (2001): *La traducció dalt de l'escenari*, Vic, Eumo.
FÀBREGAS, Xavier (1995): *Els orígens del drama contemporani*, Barcelona, Ed. 62.
— (1995a): *Teatre en viu (1977-1982)*, Barcelona, Institut del Teatre.
GALLÉN, Enric (1993): «Dades per a una anàlisi del teatre a Catalunya. 1939-1993», *Caplletra*, 14, pp. 11-30.
— ed. (1989): *Romea, 125 anys*, Barcelona, Departament de Cultura.
GALLÉN, Enric, GIBERT, Miquel M. (2001): *Josep M. Benet i Jornet o la fidelitat al teatre de text*, Vic, Eumo-Universitat de Barcelona.
GRAS, Rosa-Victòria (1997): *L'actor i la dicció*, Castellterçol, Ed. La busca
HELBO, André (1989): *Teoría del espectáculo. El paradigma espectacular*, Buenos Aires, Galerna-Lemcke Verlag.
MESEGUER, Lluís (1999): «La cançó. Oralitat i literatura: aspectes de la cançó popular catalana antiga i moderna», *Actes de l'Onzè Col·loqui Internacional de Llengua i Literatura Catalanes*, Palma-Barcelona, Universitat de les Illes Balears-Publicacions de l'Abadia de Montserrat, vol. I, pp. 259-282.
MOLLÀ, Toni (1990): *La llengua als mitjans de comunicació*, Alzira, Bromera
OLIVA, Salvador (1992): *La mètrica i el ritme de la prosa*, Barcelona, Quaderns Crema.
OLLER, Narcís (2001): *Memòries teatrals*, ed. Enric Gallén, Barcelona, La Magrana
ONG, Walter J. (1962): *Orality and literacy. The technologizing of the world*, London, Methuen.
PAVIS, Patrice (1996): *L'analyse des spectacles*, Paris, Nathan.
ROSSELLÓ, Ramon X. ed. (2000): *Aproximació al teatre valencià actual (1968-1998)*, València, Universitat de València.
SALVAT, Ricard (1980): *La il·luminació de gas i l'espectacle del XIX a Catalunya*, Barcelona, Catalana de Gas y Electricidad.
SERRA-CAMPINS, Antoni (1987): *El teatre burlesc mallorquí*, Barcelona, Curial-Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
SIRERA, Josep Lluís (1986): *El Teatre Principal de València*, València, Alfons el Magnànim.
— (1995): «Una escriptura dramàtica per als noranta. Notes de lectura», dins *Caplletra*, 14, pp. 31-48.
VALLS, Manuel (1967): *La música contemporània i el públic*, Barcelona, Ed. 62
VIANA, Amadeu (2000): «Joan Brossa: idees verdes incolores dormen furiosament. El significat del teatre?», *Llengua & Literatura*, 11.
YXART, Josep (1895): *Obres catalanes*, Barcelona, L'Avenç.

JOAN ELIES ADELL

LA LITERATURA CATALANA I ELS CODIS DE L'ESPECTACLE EN LA MÚSICA POPULAR CONTEMPORÀNIA

1. Cal encara preguntar-se per la necessitat de conèixer els nous llenguatges de la cultura popular?

Si hi ha un tòpic ben estès i que encara perdura a l'hora de parlar de la relació entre literatura i música popular contemporània,[1] és el de preguntar-se si les lletres de les cançons poden assolir la dignitat de la poesia. No obstant, tot i que al llarg del present article parlarem d'aquest lligam, ho farem des d'un posició que assumeix que l'especificitat de la literatura o de la música (com de l'art, de la política, de la filosofia o de la ciència) no és tant una determinada forma natural i inherent als seus discursos, com, contràriament, el producte d'una funció social que li és atribuïda institucionalment.

L'objectiu, per tant, és el de realitzar una comparació entre la literatura i els diferents llenguatges de l'espectacle musical (tot distingint entre lletra i so en l'actuació, si aquestes distincions són possibles),[2] delimitant clarament les fronteres que separen tots dos discursos sinó, més aviat, posar l'èmfasi en la impossibilitat d'establir d'una vegada i per sempre aquestes distincions. Si en els últims temps hem vist com emergia un interès per pràctiques culturals invisibles amb anterioritat per als ulls del món acadèmic, no ho hem d'atribuir a una transformació en la naturalesa textual d'aquests discursos, sinó al fet que, també en alguns àmbits del món acadèmic i de reflexió

(1) Parlem de música popular contemporània per indicar aquelles manifestacions musicals que avui en dia són les més habituals i comunes, però que no es deixen definir ni com a «cultes» ni com a «folk». En aquest sentit, parlar de música popular contemporània significa delimitar un camp musical «popular» no necessàriament lligat a una particular tradició cultural i ètnica, sinó més aviat inserida en el món contemporània d'arrel occidental, en la vida metropolitana, en les comunicacions de masses i en les formes de reproducció sonora pròpies de les noves tecnologies (Adell, 1997).

(2) Entre altres raons perquè, com ha explicat Richard Middleton en el capítol «From

Caplletra 33 (Tardor 2002), pp. 23-46

cultural, s'ha produït un canvi que s'ha adonat de la importància de conèixer quines són les possibles funcions ètiques, polítiques i ideològiques dels discursos que formen part de la nostra quotidianitat i que se situen, en tots els casos, clarament més enllà d'allò que es podria considerar el seu camp específic d'actuació i que afecten tots els productes culturals que articulen la vida social (Talens, 2000: 249).

Des de fa alguns anys, s'ha començat a parlar de la importància i de la influència que els llenguatges de la cultura popular contemporània han tingut en alguns altres discursos que, en principi, la institució els atorga un espai més seriós, més rigorós, més digne. Així, hem vist com darrerament algunes àrees minoritàries dintre de les facultats de lletres i de filologia d'algunes universitats del nostre àmbit lingüístic, com són les de teoria literària i literatura comparada, han fet seva l'òptica dels anomenats *Cultural Studies* (Estudis Culturals), que tracten d'introduir un punt de vista polític en certes institucions: en l'educació, en la reproducció del saber, en els departaments universitaris, etc.; tot adonant-se de la impossibilitat de legitimació de nous camps de saber. Així, per poder estudiar qüestions relacionades amb la cultura popular urbana, per qüestionar la definició tradicional de la literatura i preguntar-se on comença i on acaba «allò» literari, per analitzar si les noves tecnologies estan reconfigurant el paper de la literatura en la nostra societat, o per preguntar-se per què s'estudien unes determinades obres i altres gairebé sempre queden excloses, etc; es troben amb el fet que han de ser crítics amb les disciplines més tradicionals si veritablement aspiren a obrir un espai crític. Obrir espais crítics, però, sent conscients de la dificultat d'anar més enllà dels límits dels models ja legitimats de saber. És per aquesta raó que bona part d'aquests estudis i les investigacions s'han vist obligats a moure's o viure entre els camps de saber institucionalitzats.

Els Estudis Culturals, per posar un exemple, s'adonen que, en l'actualitat, no podem deixar d'advertir que les experiències de la ciutat moderna i dels nous codis de la música pop i rock, del cinema, de la televisió o d'Internet, juntament amb l'esdevenir metropolità de modes i estils, han produït subjectes que s'han apropiat del món que viuen i l'han transformat sense el consens inicial de la intel·lectualitat oficial. En aquest sentit la circulació imparable d'aquests discursos ha contribuït força a qüestionar, fins al punt de posar-la en crisi, la vella i, al mateix temps, històrica distinció entre «popular» i «culte». Han permès fer sortir a la superfície, dins dels complexos imaginaris metropolitans, espais sonors, visuals i virtuals, sencers «mons» ignorants i ignorats dels cànons de l'art, de la cultura i del gust que les institucions acadèmiques i culturals sovint han defugit d'analitzar. És per aquesta raó que pensem que és interessant, des del nostre àmbit lingüístic, insistir en la necessitat de superar el marc institucional, encara hegemònic, del literari, per cercar un altre marc més ampli que faci possible sortir de l'àmbit especialitzat del verbal i de l'imprès on la institució encara deixa situada la literatura i així poder obrir una perspectiva més àmplia, crítica i actual.

me to you. Popular music as message» del seu llibre *Studying Popular Music*, la relació entre música i paraula és molt complexa i no únicament reduïble a una qüestió entre dos extrems. En part perquè, en tant que sistemes de significació, música i paraula no són simplement antitètics, sinó que la música té un aspecte sintagmàtic, fins i tot narratiu, i les paraules tenen un vessant musical (Middleton, 1994: 313). Això no significa, però, que s'hagin realitzat treballs d'alt interès en esbrinar quina ha estat, en la cançó, la relació entre text i música des d'un punt de vista diacrònic. Així, Lluís Meseguer (1999: 261-266) ha realitzat un recorregut històric que el porta des de la concepció grega de la poesia que unia paraula, melodia i dansa, passant per l'herència trobadoresca i pel cançoner popular, fins arribar a la música popular contemporània.

La simple existència de la cultura de masses contemporània, des d'aquest sentit, ha tingut un eco polític fonamental ja que, a poc a poc, ha permès que s'obrissin noves òptiques a l'hora de plantejar el debat sobre cultura i societat. Les «masses» han esdevingut subjectes històrics individuals, almenys en les societats capitalistes occidentals, no tant a través dels òrgans representatius de la democràcia parlamentària sinó a través de les diverses modalitats de la cultura popular urbana. I mitjançant els diversos usos d'aquesta cultura popular, en la qual la música juga un paper central a l'hora de la formació de capital cultural,[3] és possible realitzar exercicis de poder a través de la tria i del gust individuals. Pierre Bourdieu (1998) ha mostrat com el «gust» és concebut i utilitzat per grups socials amb l'objectiu de diferenciar-se i de distanciar-se de la resta, per a construir-se com a diferents. En la música això s'adverteix de forma clara. Els gustos musicals i els estils seguits o adoptats per determinats grups de consumidors es veuen influïts per una important sèrie de contextos socials, com poden ser la classe, el gènere, la raça i l'edat. El consum i la tria musical, doncs, no són simples processos de preferències «personals» sinó que, en part, formen part dels processos de construcció social. Vinculat a aquest fet hem d'entendre la manera com el gust musical es converteix en capital simbòlic i cultural. Adoptar una perspectiva semblant permet detectar nous aspectes que ajuden a interpretar l'abast del poder i de la política existents en la quotidianitat.

2. Nova Cançó i literatura catalana: ¿manca de rellevància social o excés de plusvàlua simbòlica?

Abans d'adoptar, però, aquesta perspectiva, i si fem un repàs a quina ha estat la mirada habitual que se'ns ha ofert sobre la literatura catalana i els seus lligams amb la música popular d'arrel urbana, en adonem de seguida que les exploracions sobre aquestes relacions sovint només s'han reduït al fenomen de la Nova Cançó o Cançó,[4] com a conseqüència de l'habitual utilització que aquest tipus d'intèrprets i de músics han realitzat del corpus poètic català, a través de diverses versions i musicacions.

En tot cas, aquesta presència de la literatura (i més concret de la poesia) en la Cançó sempre ha estat contemplada, generalment, com una possibilitat d'apropar la literatura catalana a un públic més ampli i «desarmat culturalment» (com va escriure Joan Fuster en el pròleg d'un dels llibres de poemes i cançons de Raimon), gràcies a unes inèdites facilitats de difusió que els nous canals massius de comunicació permetien. Des de l'òptica dels estudiosos de la literatura, doncs, la poesia va trobar un nou mitjà de transmissió que fins i tot va fer pensar que el llibre ja no era necessari, perquè a través del recital públic, de la veu en directe o en disc,

(3) «Capital cultural» és un concepte introduït per Pierre Bourdieu que descriu «la inadequada distribució de pràctiques culturals, valors i competències característic de les societats capitalistes», on les diferències de classes es defineixen no sols pel seu capital econòmic sinó per un accés diferenciat al poder simbòlic i a aquest mateix capital cultural (Bourdieu, 1998).

(4) No és el moment d'entrar a discutir quina és l'etiqueta més adequada per anomenar aquest moviment, si la de «Nova Cançó» o la de «Cançó». Segons el cantautor Miquel Pujadó, la *Nova Cançó* va acabar l'any 1970 i aleshores començà el fenomen musical de la *Cançó*, si es tenia en compte que ja no era un fenomen «nou»: «Quan comença la dècada dels setanta, parlar de "Nova" Cançó ja és un anacronisme. L'adjectiu ha quedat buit de sentit amb la pèrdua de la consciència del moviment unitari» (Pujadó 2000:49). Segons Joan Manuel Serrat, la data de defunció de la Nova Cançó hauria estat el 1975: «La Nova Cançó va morir el dia que va morir Franco» (Planas 1996:10). El cantautor justifica la data per motius polítics. El periodista Jordi García-Soler afirma que va acabar en 1980: «A partir de 1980 ja no es pot parlar de Nova Cançó, fonamentalment perquè les exigències imposades pel paper de subsidiarietat desenvolupat per les circumstàncies anòmales en què havia viscut el país havien deixat d'existir» (García-Soler, 1996:106). L'autor també justifica la seva opinió tot referint-se als canvis polítics. En canvi, per a Llorenç

la poesia podia ser traslladada, amb la qual cosa la producció literària podia deixar de ser només per a uns quants lletraferits solitaris que llegien paraules ben posades, i podia passar a ser per a la massa social (Palomero, 1997: 71). Anant una mica més enllà, Joaquim Molas (citat per Meseguer, 1997b: 173-174) pensava que la crisi de la poesia com a expressió escrita exigia l'oralitat i la cançó; d'aquesta manera es podria establir una mena de complementarietat: mentre que la poesia més experimental i de refinament formal continuaria circulant pels mitjans tradicionals i adreçada a un públic «selecte i fidel», la poesia difosa pels mitjans massius de comunicació a través de la cançó, tot i d'una manera més esquemàtica, arribaria a «unes masses que fins ara han viscut quasi al marge de la creació artística culta».

Això no significa, evidentment, que els músics que van formar part de la Nova Cançó tinguessin l'objectiu d'educar literàriament les «masses» o de posar les seves creacions i musicacions exclusivament al servei del catalanisme cultural o polític, sinó que es tractava d'un moviment plural i complex, ple d'implicacions socials que anaven més enllà de la reivindicació nacional i que s'articulava també a l'entorn del desig de transmissió d'una visió progressista de la cultura pròpia, de l'expressió de la protesta política, així com de l'enunciació crítica de la vida quotidiana. Però sí que és simptomàtic que, a l'hora d'ésser analitzada i historiada la Nova Cançó, se sol imposar la tendència a considerar-la com una música popular més artísticament elaborada que no pas els altres gèneres de la música popular, amb un component lingüístic (tant temàtic com retòric) més complex, al llindar de la poesia i, per tant, estudiable des d'uns paràmetres acadèmicament institucionalitzats com són els de l'estudi de la literatura.[5]

En aquest sentit és interessant l'argumentació que realitza Miquel Pujadó en el seu recent i rigorosament documentat *Diccionari de la Cançó (D'Els Setze Jutges al Rock Català)*, on planteja que el seu treball està dedicat: «[...] a la Cançó catalana contemporània *culta* o *d'autor*, sigui quina sigui la seva estètica (per a mi, Cançó és paraula cantada; el rock, per tant, és una manifestació més de la cançó)» (Pujadó, 2000: 9).

Poc habituats com estem, a casa nostra, a llegir reflexions teòriques sobre la música popular contemporània, no deixa de ser una agradable sorpresa sentir aquesta declaració de principis, això és, la intenció d'articular teòricament la relació entre les diferents manifestacions de la Cançó. Tal com anem endinsant-nos en la introducció d'aquest Diccionari, i després de definir la cançó com una gènere interdisciplinari que combina de manera més o menys harmònica tres elements indispensables per a l'existència de la Cançó com a gènere: a) el text «el text de la cançó limita amb la Poesia»; b) la música i c) la interpretació (Pujadó, 2000: 14-15), ens adonem que si bé Pujadó insisteix novament en el fet que tota paraula cantada és cançó, i que el rock i el pop són simples subgèneres a l'interior del gènere independent Cançó, el que fa en la pràctica és deixar anar tota una sèrie de judicis de valor establerts prèviament que acabaran demostrant que:

Soldevila, el fenomen de la Nova Cançó es va perllongar fins l'any 1987: «He triat el 1987 per clou re l'estudi, senzillament perquè em calia triar un any per acabar la replega de materials [...] i un mínim de distanciament històric [...] i, també, perquè l'aparició de noves bandes de rock [...] fa pensar que s'inicia una nova etapa de la música popular en català» (Soldevila 1993:30).

(5) No és inhabitual, per exemple, que els cantants inicials de la Nova Cançó apareguin incorporats en diverses antologies poètiques sota l'etiqueta de «realisme històric» inventada per Castellet i Molas.

> [...] l'autèntic equilibri entre aquests elements [text, música i interpretació] es troba bàsicament en la Cançó segregada per una zona geogràfica i cultural molt determinada [França, el Nord d'Itàlia i Catalunya, a més de casos aïllats en altres territoris i llengües], una zona que on s'ha desenvolupat una Cançó culta que planta les seves arrels en el món trobadoresc [...] (Pujadó, 2000: 15).

La conclusió a la qual arriba Pujadó és que si bé tota la paraula cantada és cançó, cal establir uns criteris de valor que hem d'utilitzar a l'hora de jutjar les diverses modalitats de Cançó i que han de saber distingir entre la cançó dolenta i la bona, entre l'estúpida i la intel·ligent o entre la de consum i la atemporal:

> I tanmateix, arreu del món, Cançó (Chanson, Canzone, Song, Canción...), repetim-ho un cop més, és paraula cantada. Una línia melòdica, unes paraules, una o diverses veus. Tot plegat, amanit amb la instrumentació que calgui, i amb interpretació facial o gestual o sense. Sting és Cançó, Lucio Dalla és Cançó, Lou Reed és Cançó, els Rolling Stones són Cançó... Hi ha Cançó bona i Cançó dolenta (com hi ha Novel·la, o Cinema, o Teatre bo i dolent), estúpida i intel·ligent, de consum i atemporal. Però, abans que altra cosa, és Cançó. Després vénen les subdivisions estilístiques, tantes com calgui. I les etiquetes abans esmentades [rock, funk, pop, etc.], de vegades útils, sovint absurdes, lligades freqüentment a modes i a looks, i no pas a una autèntica anàlisi de continguts. (Pujadó, 2000:16).

L'estratègia retòrica de Pujadó és òbvia i totalment legítima des del punt de vista dels seus interessos persuasius. Convençut que la Cançó és un gènere viu arreu d'Europa i d'arrels genuïnament europees i mediterrànies, només li queda preguntar-se per què aquesta cançó autènticament nostra s'ha vist abocada a una presència merament testimonial des del punt de vista de la rellevància social.[6] Les causes, curiosament, no les troba, com de tant en tant s'argumenta, en l'alteració dels factors contextuals que afavoriren l'aparició de la Nova Cançó i la seva posterior davallada a nivell de presència social, sinó que pensa que són atribuïbles a altres factors, com és que la música s'ha convertit en un producte comercial i que només circula regida per les lleis de mercat:

> La música (amb tot el poti-poti que aquesta denominació engloba i implica) ha esdevingut un producte de consum, lligat a les lleis de mercat. I és el mercat qui marca què ha d'interessar la gent i, sobretot, què ha de comprar la gent. (Pujadó, 2000: 19);

cosa permesa per un jovent actual que, com ocorre en altres parcel·les de la vida, s'ha deixat colonitzar per les modes musicals d'origen anglosaxó i que no ha entès (o no se li ha deixat entendre) que la Cançó catalana és molt més que un moviment que va sorgir propiciat per unes determinades circumstàncies històriques, socials, polítiques i culturals molt concretes.

En encabir gairebé la totalitat de la música popular contemporània sota el nom de Cançó (aquí podríem parafrasejar les paraules pronunciades pel personatge interpretat

(6) Prenem el concepte de rellevància social del treball de Josep Martí «La idea de "relevancia social" aplicada al estudio del fenómeno musical» (Martí, 1995): «El concepto de relevancia social aplicado al ámbito musical hace referencia al grado de incumbencia de una música para una sociedad determinada. Aprovechando las experiencias de la pragmática lingüística, diremos que una música resulta relevante en un contexto si da lugar a efectos contextuales. Queda claro con esto que la relevancia social de una música no depende de ella misma, sino de su contextualización en un marco espacio-temporal concreto. Pero el concepto de relevancia social sería un concepto vacío o poco útil si no nos sirviese para articular algunas categorías de análisis sociocultural. En principio, aquello que primero nos viene a la mente cuando hablamos de relevancia social es la significación. Por otra parte, la manera cómo una música es percibida para un grupo humano implicará unos determinados usos y, por ende, también ciertas funciones en el seno de la colectividad. Estos son pues algunos elementos básicos que, sirviéndonos como indicadores, nos pueden aportar una clara idea de relevancia social. De esta manera podemos afirmar que, dada una producción musical determinada, su relevancia social para un ámbito sociocultural concreto se pondrá de manifiesto a través de la interacción entre el significado, los usos que se le dan y sus implicaciones funcionales».

per Marilyn Monroe en *The Seven Year Itch* (*La tentación vive arriba*), de Belly Wilder, on deia que ella sí que sabia reconèixer la música clàssica, perquè «no tenia paraules!») i qualificar que l'única distinció vàlida no és entre gèneres musicals sinó entre cançó atemporal i cançó de consum, sembla evident quina és la tria de Pujadó i quina considera que ha de ser la Cançó que veritablement mereix tenir una major presència social. L'imperialisme cultural, les lleis de mercat, una joventut ignorant de referents internacionals genuïnament europeus de la Cançó, així com uns mitjans de comunicació que menyspreen la Cançó, són les raons principals que explicarien l'extinció progressiva del seu prestigi social:

> Tot plegat contribueix a mantenir la Cançó allunyada del prestigi social que necessita, i també contribueix a la banalització de la Cançó, concebuda, doncs, com a producte de consum massiu i aviat reemplaçable (el mercat ha de funcionar!) (Pujadó, 2000: 20).

Pujadó apunta, sense adonar-se'n, a un dels arguments centrals de la discussió acadèmica sobre la música popular contemporània. Ja des dels assaigs d'Adorno sobre el caràcter fetitxista en la música i la «regressió de l'oïda», la funció principal atribuïda a la música popular contemporània és la comercial. No és res més que negoci, producte de consum. Malgrat que els gèneres tradicionals (clàssic o popular) o el gènere de la cançó «genuïnament europea» definit per Pujadó també se serveixen de les modernes tecnologies de reproducció i difusió, amb l'objectiu d'incorporar-se a aquest mercat massiu, sembla que allò destacat del pop i del rock només sigui el fet d'ésser produïts industrialment per a ell, això és, destinat a un públic heterogeni, socialment i territorialment dispers, mentre que altres productes musicals reben el benefici d'ésser considerats com a creacions d'un veritable interès cultural.

En el fons ens trobem, de bell nou, davant d'una reflexió que distingeix entre una música «culta», «intel·ligent», «vertadera», que no se serveix d'artefactes estranys i que no necessita per al seu ésser de la innovació tecnològica, atès que es tracta d'una expressió interior, producte del sentiment o de la reivindicació; i una altra música, en oposició, a la qual se li apliquen qualificatius com els de «banal», «lleugera», de consum consolatori (l'expressió és d'Adorno). La primera seria la Música amb majúscules (o la Cançó en aquest cas), la que no es discuteix, la que no deixa cap possibilitat a l'entorn del seu judici de valor (simplement és «bona», «culta», «atemporal»), que no té res a veure amb la poderosa influència alienadora dels mitjans massius de comunicació, la que pertany, doncs, a l'espai d'una estètica no discutida, essencial. Enfront d'aquesta, mentrestant, se situen altres subgèneres de la Cançó que, si bé existeixen, tenen un estatut inferior, si tenim en compte que en ells és òbvia la subordinació –en el camp cultural– a les lleis de l'economia i del mercat. Per a explicar una mica millor les causes de la perpetuació d'aquestes distincions acudirem a unes paraules de John C. Shepherd, que parlen d'aquesta mateixa problemàtica en el si dels estudis musicològics:

> Mentre aquesta disciplina [la musicologia en general] consideri com a tasca pròpia perpetuar l'estudi i la pràctica de la "música" com a essencialment separada (si bé que, d'alguna manera, "influïda per") dels processos socials i culturals, l'inevitable i innegable "socialitat" de la major part dels gèneres de la música popular contemporània portarà a la conclusió inevitable que la música popular contemporània s'adreça principalment a uns objectius diferents d'aquells altres que sí que són musicals [...] (Shepherd, 1985: 78).

Aquest intent de subjecció i d'aïllament de la música del seu vessant social, com és evident, ja no es pot mantenir en l'estat actual de les coses, sobretot si tenim en compte que les condicions actuals de producció, difusió, circulació i consum han canviat força al llarg dels darrers anys, com ja hem explicat en un altre lloc (Adell, 1997). Amb tot, com afirma Franco Fabbri, tota aproximació a l'estudi de la música en l'actualitat ha de tenir: «[...] molt a veure amb els mecanismes de la comunicació de masses, amb les diferencies entre comunicació "en viu" i reproducció [...]» (Fabbri, 1985b: 150). Qui vulgui ocupar-se (i preocupar-se) sobre els problemes que té en l'actualitat la Cançó catalana contemporània per tal d'aconseguit trobar el seu públic haurà de tenir en compte qüestions pragmàtiques i contextuals, és a dir, haurà d'estudiar quins són els actuals mecanismes de la comunicació de masses, en què afecta el canvi epistemològic que ha suposat l'entrada dels mitjans digitals, així com altres qüestions substancials i importants com el format triat en els seus espectacles, etcètera, que no pas simplement menysprear altres pràctiques musicals que, per diverses raons, sí que han sabut trobar el seu públic i els seus mecanismes mediàtics i espectaculars de difusió.

No és casual que la Cançó i la literatura catalanes comparteixin aquesta pèrdua de rellevància social en la societat catalana actual. Crec que el diagnòstic que ha efectuat recentment Manuel Ollé sobre la literatura catalana contemporània pot servir de reflexió general en tots dos àmbits, considerant que la literatura catalana (i jo afegiria que també la Cançó) està pagant el preu de la instrumentalització política de la plusvàlua simbòlica que van sofrir en temps passats:

> L'escriptura literària apunta per una banda a l'obtenció d'un plaer estètic, per una altra banda al coneixement, constituïda en una eina irreductible i afilada per apel·lar el lector, per explorar l'inefable, l'àmbit espiritual, la identitat i l'alteritat, per prendre consciència del llenguatge i de les ficcions de què ens servim per negociar amb l'experiència. A banda d'aquestes dues cares de la moneda de l'escriptura literària encara hi ha el cantell: la literatura com a factor de cohesió nacional, al voltant d'una tradició i d'una llengua literària. Probablement, bona part del problema que abans apuntàvem ve del fet que en el cas de la literatura catalana, el cantell s'imposa a la cara i la creu. En aquest últim sentit la literatura catalana ha passat d'una plusvàlua simbòlica, substitutòria del país en plena dictadura (quan el catalanisme cultural se situava en una centralitat amb ramificacions polítiques), a una plusvàlua competitiva en xifres quantitatives: cal fer lectors i, sobretot, fer molts llibres (quan el catalanisme polític instrumentalitza el catalanisme cultural per legitimar-se i prestigiar-se). La reducció de l'àmbit de recepció literària a un discurs connotat nacionalment, ha minimitzat les dimensions estètiques, cognitives i espirituals de

> l'activitat literària, i ha generat pràctiques proteccionistes que han acabat deslegitimant tot el procés creatiu (Ollé, 2000)

Adduir una raó com aquesta, però, no ha de significar que sigui l'únic argument que expliqui la manca de rellevància social de la música popular (ni de cultura catalana en general). Ens ajuda a adonar-nos, però, que ens cal una anàlisi més exhaustiva i rigorosa de les dificultats actuals que tenen tots els productes catalans en un mercat cultural cada cop més mundialitzat, un estudi rigorós que ens ajudi a entendre millor els processos que porten a construir i a difondre un determinat capital cultural vinculat amb la música popular contemporània i que, massa sovint, fan possible que sigui percebuda com a problemàtica qualsevol identificació amb la catalanitat.

Podria ser útil tenir en compte la coneguda elaboració de Gramsci d'«hegemonia»: amb el concepte d'hegemonia la simple idea d'un domini ideològic directe i d'una manipulació de forces socials subalternes per part del poder és substituïda per la tesi segons la qual el domini ideològic –l'acceptació quotidiana del món i les relacions socials i de poder existents– no està imposat «des de dalt» sinó que s'estableix a través dels camps modificables de relacions que constitueixen un «consens comú». Aquest consens es va construint i produint-se de forma contínua i ininterrompuda en els diversos àmbits de representació pública i de la vida social, cosa que implica una «guia cultural i moral» i no únicament política. Estudiar, doncs, els mecanismes de construcció d'hegemonia en la societat catalana pot ser una bon punt de partida. Així mateix, en l'elaboració de Gramsci, podem adonar-nos com, fins i tot en els llenguatges del dissentiment, les formes populars que recorren a la tradició per la seva «autoritat sobre la percepció de la realitat» poden participar involuntàriament en la completa reproducció d'un conservadorisme cultural, d'un *status quo* i d'una hegemonia particular.

En aquest sentit l'article de Simon Frith «La constitució de la música rock com a indústria transnacional» (1999) pot ajudar-nos a posar llum sobre alguna d'aquestes últimes qüestions. Frith argumenta que la indústria musical transnacional s'ha constituït segons les lleis del rock. Sosté Frith que el rock ja no pot ser definit com un estil musical en si mateix, ni com una mena d'ideologia juvenil, sinó que el rock és el terme amb el qual han estat entesos els processos de producció musical transnacional contemporanis. Frith, però, és molt crític amb aquest futur, perquè això significa que el rock ha deixat de ser aquella forma musical compromesa amb el futur per a convertir-se en una forma i una indústria musicals que s'han enfonsat en el seu propi passat. El diagnòstic és clar: el rock ja no és el millor vehicle per a dirigir el que pugui succeir en la música, en la tecnologia i en el canvi social. Signe, doncs, d'hegemonia econòmica i de conservadorisme cultural.

3- La producció de sentit en la música popular contemporània

Començàvem el present article parlant d'aquell lloc comú que era el de preguntar-se per la dignitat de les lletres de la música popular i si era comparable a la de la poesia.

Cal no confondre, però, dignitat amb rellevància social (Martí, 1995). No ens ha d'estranyar que, d'un temps ençà, se'ns comenci a preguntar el contrari: ¿és la poesia contemporània capaç de produir un impacte emotiu o suggestiu semblant a aquell que la música popular de la nostra època provoca?

En un llibre de poemes publicat recentment per l'editorial Einaudi, *Nelle galassie oggi come oggi*, tres coneguts poetes italians es proposen l'àrdua tasca d'exportar en poesia la pràctica del *cover* («En la música rock s'anomena *cover* una cançó clàssica, per exemple dels Beatles o dels Rolling Stones, que és reelaborada en una nova versió per un altre grup» s'explica en la contraportada del volum). Seria un *cover*, per exemple, la versió de la cançó de Raimon «Al vent» que va realitzar el grup d'Alboraia, els Munlogs o la versió que van enregistrar els Sangtraït del «Burning Love» d'Elvis Presley l'any 97 per al recopilatori *Tributo al Rey*, entre moltes altres versions realitzades per grups o cantants que habitualment utilitzen el català en les lletres de les seves cançons. Raul Montanari, Aldo Nove i Tiziano Scarpa realitzen versions poètiques de les cançons de Nirvana, Lou Reed, Pink Floyd, Japan, Smashing Pumpkins, Beatles entre d'altres. Però aquestes cançons són utilitzades només com a referències, com a «pre-textos» des del punt de vista del contingut de la cançó, per anar cap un altre lloc. Així, «Perfect day» de Lou Reed manté el tema de la jornada ideal, mentre que «Smells like teen spirit» dels Nirvana parla d'un noi, però que ha passat ja de la cinquantena.

També en la literatura catalana contemporània s'ha fet esment a la importància que progressivament ha anat assolint la cultura popular urbana en la formació cultural i imaginària de bona part dels escriptors actuals. Dolors Oller, per exemple, en el pròleg de la seva antologia *Deu poetes d'ara*, al·ludeix a la incorporació del cinema, dels *mass-media* i de la música com unes causes que permeten, entre d'altres, que els poetes que viuen els seus anys joves entre finals dels anys cinquanta i començament del seixanta formen part d'un espai mental i d'un clima ideològic més obert i plural (Oller, 1996: 7). De la mateixa manera, entre la promoció dels escriptors més joves, no és inhabitual llegir referències a autors i cantants de l'univers pop i rock i a les seves cançons. La música popular, doncs, ha aconseguit en els últims temps trencar el límit del món de l'espectacle i del lleure i la distinció acadèmica i social entre alta i baixa cultura.

La qüestió plantejada, però, és molt més complexa: en preguntar-nos si la poesia contemporània pot aconseguir una rellevància social semblant a la de la música popular, no podem conformar-nos amb rastrejar les influències o les connexions intertextuals de la música en la literatura, sinó que cal obrir molts interrogants i moltes possibles línies d'anàlisi, entre les quals, preguntar-se quins són aquests impactes emocionals i socials que la música pot generar, com i per què els produeix, si són exclusius de la música popular o si són adaptables a la creació i la difusió literàries.

Contràriament a allò que succeeix en altres àmbits, els autors que escriuen sobre la música popular contemporània sí que s'han preocupat per reflexionar sobre com es

produeix sentit en la música. Aquesta pregunta també els ha portat a debatre sobre la construcció del valor estètic i polític de la música, sobre com la música crea «capital cultural». Com ha explicat David Hesmondhalgh (1998: 298), el pensament que hi ha darrere de la ideologia de la música popular contemporània (que es pot resumir en una sèrie d'oposicions binàries: massa *versus* comunitat, comerç *versus* creativitat/art, artificialitat *versus* autenticitat i multinacionals *versus* discogràfiques independents) és un sistema de valors que es remunta a les concepcions de l'activitat artística formulades en el romanticisme anglès del segle XIX. Com és sabut, desenvolupat com una sèrie d'idees sobre la literatura i la filosofia, el pensament romàntic percebia la capacitat de l'artista individual d'expressar emoció i la seva interioritat pròpia i original. Aplicades a la música popular contemporània, aquestes idees proporcionen un argument convincent per a efectuar un clara divisió entre el rock i el soul (associats a les segones de les qualitats, marcades com a positives), i, per l'altra, el pop i altres gèneres musicals que són considerats com poc autèntics o massa comercials i, per tant, menyspreats.

Gran part de la investigació d'un dels sociòlegs que més i millor ha escrit sobre la música popular contemporània, Simon Frith, s'interroga al voltant de la construcció d'aquesta ideologia del rock, que es plasma en la creença de l'existència d'un conflicte continu entre música i negoci. L'espectacle del rock és un negoci contradictori, sosté Frith, es tracta d'una música produïda comercialment per a una audiència massiva, però lligada a una crítica del comercialisme i de la cultura de masses. Escriu Frith:

> El problema que recorre de diferents maneres la història de totes les formes de música popular des del desenvolupament del capitalisme industrial és el de la relació entre la música com un mitjà d'expressió popular i la música com un mitjà per a fer diners [...] la diversió del rock mai no és "innocent" –sempre hi ha processos manipuladors involucrats–; però tampoc el consum de rock no és necessàriament "passiu" –els significats del rock no es troben determinats pels seus mitjans comercials de producció–. (Frith, 1981: 38).

Frith planteja en aquest i en molts altres escrits una sèrie d'estratègies teòriques per desmuntar aquesta construcció de la ideologia del rock hereva de la tradició literària romàntica anglesa. Així, en l'article de 1986 «Art versus technology: the strange case of popular music», escriu el següent:

> Els *fans* del rock han heretat del Romanticisme la creença que escoltar la música d'algú significa conèixer-lo, entrar en la seva ànima i en la seva sensibilitat. De la tradició *folk* han adoptat l'argument que els músics poden representar-los, articulant les necessitats i les experiències immediates d'un grup, culte o comunitat. A més, se considera que la bona música és, tant per arrelament com per criteri, honesta i sincera. La música dolenta és falsa, i els canvis tecnològics augmenten les oportunitats de falsejament.

No hem d'oblidar que una de les funcions de l'espectacle en viu de la música popular contemporània en les seves diverses manifestacions és la de proveir de plaer visual a un cert nivell d'abstracció: l'exhibició del cos, l'espectacle de les llums, etc., però també serveix per autentificar la competència musical d'aquella institució que anome-

nem «autor» o «creador». Recordem que una de les característiques genèriques pròpies del pop/rock és la identificació, que no existeix en altres gèneres musicals, entre l'autor/creador i l'intèrpret. Hi ha gèneres en què la figura social de l'autor no existeix i en els quals ha de coincidir necessàriament amb l'executor (la «cançó d'autor»: els Beatles van ser els primers entre els grups de l'època que van començar a escriure's les cançons en lloc de recórrer als professionals de la Tin Pay Alley: aquesta esdevé una norma per a tota l'època *beat*). Es tracta d'una concepció, doncs, on la imatge del músic ha de coincidir amb la del creador i amb la de l'intèrpret. Això també forma part de la ideologia del rock. És un tipus d'autentificació que té a veure amb qüestions relacionades amb l'originalitat i l'aura, en el sentit de Benjamin: un tipus d'autenticitat artística que té a veure amb el fet que el músic és el veritable origen de la seva música.[7]

En el cas de la Nova Cançó, però, aquesta procés d'autentificació s'articula de diferent manera. Té a veure amb el procés de construcció de mostrar-se com a «natural», com a «sincer», cosa que li permet esdevenir representant d'una comunitat. D'aquesta manera, el músic assumeix la representació de la comunitat. El cas més obvi, com ha explicat Lluís Meseguer (1994: 61; 1999: 273), és el de Raimon, on l'escenificació prefereix una tipologia vocal i instrumental no sofisticada (veu + guitarra, alguna vegada vent, lleu recolzament de corda), així com una comunicació verbal contundent directa, poc «musical», amb l'objectiu de crear l'efecte de sentit propi de la sinceritat i del compromís. La manera com Raimon situa la guitarra tot recolzant-la damunt la cama, el seu poc domini instrumental així com la simplicitat amb què toca aquest instrument ajuden a refermar aquesta convenció de sinceritat, a part de la presència d'uns textos de les cançons clarament compromesos. És curiós, en aquest sentit, que el Raimon dels primers anys articula una convenció de sinceritat i de compromís molt semblant a la realitzada per algun moviment posterior com és el punk, que busca defugir qualsevol tecnicisme i oferir una actuació despullada i mancada d'artificis que ajuda a construir el seu ideal de transmetre la «realitat crua».

En el rock i el pop, pensem en Els Pets o Sau, per exemple, l'ingredient escènic utilitzat a l'hora de crear aquesta idea de «autenticitat» i de «sinceritat» no és tant la presència dels músics (identificació autor=músic), ni la representació ideologicocomunitària que se li atorga al músic o cantant, sinó la d'idea d'espontaneïtat. Sovint la representació de l'espontaneïtat es limita a una bona interpretació de les peces conegudes, amb la inclusió de sols de guitarra o bateria més o menys improvisats, o oferir el micròfon al públic per part del cantant (convertit en el mediador entre el públic i el grup) invitant-lo a cantar o deixar que sols soni la base rítmica perquè s'escoltin en un primer pla els cors i els aplaudiments dels assistents a l'espectacle. L'aparença dialògica improvisada, com ha explicat Francisco Cruces, de la relació intèrpret/públic d'aquest tipus de concert, no ha d'amagar el fet que és l'intèrpret qui en certa mesura construeix el seu interlocutor:

> Su éxito estará en ser capaz de poner a los presentes en condiciones de verse y oírse a sí mismos; dicho de otra manera, de que éstos aparezcan como un interlocutor único,

(7) Hem de recordar que en l'actualitat alguns dels gèneres musicals més seguits, com és el *techno* i la música de ball (*dance*) han posat en crisi alguns d'aquests codis de l'espectacle musical. En aquest sentit, el *dance* hereta la lògica punk de la desaparició de barreres entre autor i públic, en afirmar que qualsevol persona pot pujar a un escenari i tocar (tot i que el concepció d'escenari, en la música *dance*, també queda qüestionat). En aquest cas, de com amb un mínim equipament tècnic, un ordinador amb els programes adient, un *sampler* o fins i tot una gravadora, es pot fer música des de casa i trobar una estructura independent per a enregistrar, difondre i programar aquesta música, o fer-ho a través de suports informàtics o de la xarxa. Aquesta accesibilitat doble, econòmica i de difusió obre la creació musical i afavoreix el lliscament, la comunicació, entre autors i públic. Fins i tot, quan es pengen materials sonors en la xarxa suposa la difusió directa entre autors i receptors i ofereix la possibilitat de què aquests últims esdevinguin autors escrivint la peça, afegeixen o modifiquen sons, recreen el que escolten. Són unes possibilitats, òbviament, no exclusives de la música i de les quals també la creació i la difusió literàries es poden beneficiar.

> colectivo, en diálogo con la escena. Por ello, la definición del rol de los artistas es doble. Por un lado, tiene un valor intertextual, remite a otras actuaciones, otros cantantes, otras canciones: a un mundo musical compartido (un gusto y una experiencia estética) que el artista está finalmente obligado a satisfacer Por otro lado, el intérprete es o ha de ser parte en un diálogo con el público; un mediador de algo que está ocurriendo en la arena de forma simultánea al despliegue de su texto. (Cruces, 1999).

Cada gènere musical té uns codis propis, com estem veient. Així, si pensem en l'espectacle musical advertim que cada gènere també té el seu espai estructurat de manera particular, i aquestes característiques contribueixen a la definició del «significat» del fet musical: la relació entre aquest espai, el públic que l'ocupa i com l'ocupa. Les distàncies entre músics i públic, entre espectador i espectador, les dimensions complexes del fet musical són elements sovint fonamentals en definir un gènere, i no ocasionalment orienten els participants, de manera correcta o equivocada, sobre les expectatives relatives a altres normes de gènere: «com ens hi asseiem» diu en moltes ocasions més de la música que no pas un manifest (Fabbri, 1981: 51). Franco Fabbri defineix el gènere com un conjunt d'esdeveniments (reals o possibles) articulats a l'entorn d'un conjunts de regles socialment acceptades, i que serveixen per a entendre com es produeix determinat sentit en la música, així com per a entendre els diversos usos que la gent fa de la música. Aquestes regles les agrupa en cinc categories:

a) regles formals i tècniques: cada gènere posseeix una sèrie de convencions a l'hora d'executar la música, exigeix una tècnica als músics (des del virtuosisme del guitarrista del heavy metal a l'actitud amateur del punk), una instrumentació i una amplificació elèctrica o acústica, regles melòdiques, tímbriques i rítmiques, relacions entre la veu i els instruments i entre les paraules i la melodia. Totes les regles determinen que una cançó o una altra pugui ser adscrita o no a un gènere determinat per oposició;

b) regles semiòtiques: serien aquelles que tenen a veure amb la construcció del significat. Segons Fabbri, si bé totes les regles són semiòtiques, en aquest punt es tracta de manera més específica com cada gènere crea, a través de les lletres de les cançons així com a través dels contextos de consum, un món possible en el qual el receptor sap com ha de situar-se. S'hi refereix, doncs, a l'articulació de la ideologia implícita en el gènere amb la seva expressió;

c) regles de comportament: en aquest apartat la classificació de Fabbri inclou tots els aspectes del ritual de l'actuació en directe (el concert), encara que també es pot referir a altres contextos, com poden ser el de la discoteca, els *clubs* o les *raves*. Aquestes regles de conducta davant la música impliquen tant l'artista (els Sopa de Cabra escenificant la «veritat» de la seva música a través de la suor, els gestos, el moviment i l'esforç físic de Gerard Quintana enfront d'Albert Pla, per exemple, assegut en l'àmplia butaca de les seves primeres actuacions, marcant distàncies respecte a la posada en escena dels cantautors tradicionals com també a la dels grups de rock) com

el públic (no es comporten de la mateixa manera els seguidors d'Antònia Font que els de Sangtraït, els de Glissando que els de Gossos).

d) regles socials i ideològiques: si, com apunta Fabbri, cada gènere construeix la seva comunitat receptora ideal, aquestes regles s'encaminen a definir la naturalesa d'aquesta comunitat i la seva relació amb la resta del món social (el heavy, el punk o el rap tendeixen a ésser vistos com a perillosos socialment enfront de la respectabilitat d'altres gèneres). El paràmetre de l'«autenticitat», per exemple, com ja hem vist, proporciona l'eix principal de la mitologia rockera i els seus fetitxes (el rock com a rebel·lia, com a contracultura, com a legitimitat alternativa a l'*establishment*, etc).

e) regles jurídiques i comercials: atès que la dependència del mercat és una de les característiques pròpies de la música popular contemporània, qüestions relacionades amb la comercialització de la música també formen part de la definició de gènere (Fabbri, 1996: 17-32).

Si bé no segueixen aquesta distinció dels codis genèrics aportada per Franco Fabbri, Joan Garí i Lluís Meseguer (1994: 170-171) també realitzen una anàlisi dels factors discursius i pragmàtics que poden ajudar a caracteritzar la tènue línia divisòria genèrica existent entre la Nova Cançó i el rock en català. Aquests elements pragmàtics i il·locutius introduïts per aquests estudiosos són: 1) preferència per la música vocal i instrumental no sofisticada *versus* el suport més tecnològic utilitzat pel pop i rock; 2) interpretació individual de la Nova Cançó *versus* interpretació de grup en el cas del pop-rock; 3) preferència pel directe *versus* la preferència per la gravació en estudi; 4) la utilització de la tradició nacional *versus* utilització tradició exògena; 5) l'èmfasi en el component lingüístic *versus* l'èmfasi en la música (aquests punts es correspondrien amb les regles formals i tècniques i amb les semiòtiques formulades per Fabbri); així com un 6è punt que parla d'una representació de la cultura catalana (la plusvàlua simbòlica a la qual ja ens hem referit) que mai no hauria assolit el rock, i que faria referència a les regles socials i ideològiques de Fabbri.

4- ¿Per a què serveixen, en la música popular, les paraules?

Tenint en compte aquestes regles genèriques, ens adonem que el paper que juga la paraula en bona part dels gèneres de la música popular és relativament escassa. Tanmateix, com va observar Simon Frith, a l'hora de fer anàlisis de la música popular existeix sempre la temptació d'analitzar les paraules tot oblidant altres aspectes, com la mateixa música: les paraules poden ésser reproduïdes en el comentari amb una relativa facilitat, les rimes es comprenen millor que no pas els acords. Ha existit la tendència equivocada, doncs, per part dels estudiosos de la música popular, de preferir els termes fàcils i ja coneguts de l'anàlisi dels continguts lírics, tot deixant fora l'anàlisi de la música. Cada anàlisi de la música popular com a forma cultural ha de reconèixer

que la música popular basa el seu efecte essencial, malgrat que no exclusiu, en el so. Així ho va explicar Simon Frith en un dels seus primers treballs teòrics:

> Una aproximació basada en la paraula no és útil per a copsar la ideologia del rock; els fans saben, per utilitzar les paraules de Greil Marcus, que "les paraules són sons que nosaltres podem sentir, abans que ser frases per a entendre". La major part dels discos de rock obtenen el seu efecte a nivell musical més que no pas líric –les paraules, quan veritablement són advertides– són assimilades després que la música s'hagi imposat; les variables fonamentals són el so i el ritme (Frith, 1978: 176).

Segons Simon Frith, en la música popular contemporània les paraules constitueixen el signe d'una veu. Una cançó és sempre una execució, i les seves paraules representen sempre una afirmació explícita, expressada amb un accent individual. Les cançons s'assemblen més a un guió que no pas a una poesia: les paraules de les cançons funcionen com a llenguatge i com a acte lingüístic, que vehiculen significat no sols des del punt de vista semàntic, sinó també com a estructures sonores que constitueixen signes directes d'emocions i trets característics. Els cantants recorren a instruments verbals i no verbals per aconseguir la seva finalitat expressiva (emfasitzacions, sospirs, excitacions, canvis de to); els textos impliquen tant súpliques, menyspreus i ordres com afirmacions, missatges i narracions (motiu per la gran rellevància, durant els anys 60, d'alguns cantants com ara els Beatles o Bob Dylan, les cançons dels quals bona part dels receptors europeus gairebé no comprenien ni mitja paraula d'allò que cantaven).

És per aquesta raó que, segons Frith, en l'anàlisi textual de les cançons ens hem de referir inevitablement a les convencions de l'espectacle on les paraules són utilitzades per atribuir sentit al cantant i a nosaltres mateixos, en tant que receptors. A l'hora de determinar allò que els cantants signifiquen per nosaltres cal anar més enllà d'una simple lectura de les paraules que canten, també hem d'incorporar la nostra posició com a receptors, així com la manera en què canten i on canten el que canten.

Des d'una perspectiva ben diferent, Michel Chion, en l'apartat «La cançó popular com a pràctica», del seu llibre *Musiques, médias et technologies*, afirma que avui, quan es parla de música sovint es confonen en la mateixa paraula dos camps força diversos, més enllà de qualsevol qüestió d'estil o de gènere: «la cançó, que es basa en un text, tot i elemental, i la música instrumental, sense paraules». Segons Chion, aquests dos gèneres no estan dominats per les mateixes lleis ni estan representats per la mateixa manera en les diferents categories culturals de la música: «Així, l'anomenada música d'"avantguarda" utilitza en comptades ocasions textos literaris. Contràriament, les músiques populars són habitualment cançons, amb textos sentimentals, eròtics, polítics, sociològics, còmics, o surrealistes... El "surrealisme" dels Beatles o dels Doors s'expressava en algunes de les seves instrumentacions i melodies, però, sobretot, en algunes de les paraules de John Lennon o de Jim Morrison» (Chion, 1996: 88).

Quines conclusions podem extreure de les paraules de Chion? Doncs que el contingut, l'energia, l'expressió d'aquestes músiques, i la cultura que transmeten,

T

participen d'una manera estreta amb els continguts que transmeten els textos cantats. Segons Chion, això succeeix perquè la creativitat d'aquest tipus de música (les cançons populars), sigui quin sigui el canal a través del qual es transmeti (radiofònics, audiovisuals), més que no pas en l'originalitat de les melodies, es manifesta bàsicament en la finesa dels timbres, dels arranjaments i de l'acompanyament rítmic. Quasi sempre, continua Chion, aquestes cançons són al mateix temps ritmades i adaptades al ball, amb baixos ben accentuats, com les tecnologies modernes permeten. L'intèrpret, o els intèrprets, ballen mentre canten, en el transcurs dels espectacles en directe, en la televisió o en els videoclips.

Simon Frith, però, vol anar més enllà. Pensa que a l'hora de parlar dels significats de la música cal parlar de qüestions d'identitat i de públic, la qual cosa equival implícitament a suscitar qüestions de categorització: persones diferents utilitzen músiques diferents per experimentar (o imaginar) diversos tipus de comunitat; diverses formes de música popular (techno, pop, salsa, heavy, rock...) interpel·len els mateixos receptors en diverses narracions de desig.

Aquestes reflexions fan que ens preguntem com funcionen les interpel·lacions en l'àmbit de la música popular contemporània i de quina manera aquestes interpel·lacions poden ajudar a entendre la construcció d'identitats socials que la música vehicula. Alguns teòrics tracten d'explicar aquest procés afirmant que la música popular és un tipus particular d'artefacte cultural que proveeix la gent de diferents elements que ajuden a la formació de la seva identitat social. Així, el so, les lletres i les interpretacions, per una banda, ofereixen maneres d'ésser i de comportar-se, mentre que, per l'altra, ofereixen models de satisfacció psíquica i emocional. Escriu Richard Middelton en el seu llibre *Studying Popular Music*, tot parlant de la funció conativa de cert tipus de música que demana la participació dels seus receptors:

> La funció conativa [de la música] opera més palesament en alguns tipus de lletres que s'adrecen més directament (per exemple, 'save the last dance for me', 'come on everybody, let´s rock') [...]. També pot ésser associada amb ritmes 'imperatius', que fan moure els cossos de forma específica i, en general, amb els mecanismes d'identificació pels quals la imatge de si mateix del receptor és incorporada a la música. En aquest nivell general, pot ésser considerada com la funció d'"interpel·lació", a través de la qual els subjectes que escolten són situats en una particular posició com a interlocutors (Middleton 1994: 329).

És d'una opinió semblant Simon Frith, tot i que el sociòleg escocès apunta que la música popular té una potència interpel·ladora molt més poderosa que no pas altres formes de cultura popular, com podrien ser la televisió, el cinema, o la mateixa literatura etc., pel fet que la música permet la seva apropiació per a un ús personal d'una manera molt més intensa. Ens podem tornar a preguntar per què la música s'ha convertit en tant important en la creació d'imaginari social. Frith hi dóna una resposta, tot distingint quatre funcions de la música popular en relació amb la vida quotidiana:

1) la música popular permet a la gent situar-se socialment en un espai, dibuixa les barreres envers altres grups que, pel seu context urbà, no es troben territorialment definits. S'utilitza la música per a resoldre qüestions identitàries: incloure i excloure en una comunitat. El seu poder com a instrument d'identificació deriva del caràcter directe, sensible i immediat de l'experiència sonora;

2) la música popular proporciona una manera de manejar la relació entre la nostra experiència pública i les nostres experiències privades; dóna forma i veu a sentiments i experiències que no podrien expressar-se d'una altra forma;

3) la música popular dóna forma a la memòria i organitza el sentit del temps. Així, en alguns casos, el seu ús intensifica la vivència del present, mentre que en altres casos serveix per a recordar el passat.

4) La música és una apropiació molt íntima per part dels seus consumidors. Les cançons són les «seves» cançons. És per aquesta raó que és un mitjà especialment eficaç per integrar les funcions socials relacionades amb la construcció de la identitat individual i de l'imaginari social.

5- Els nous codis espectaculars de la música popular contemporània

La música popular contemporània, com la literatura, el cinema o la televisió, és un més entre els múltiples discursos socials que s'entrecreuen, i la seva recepció, la seva lectura, ens configura com a subjectes i individus, i ajuda a construir el contingut de la nostra vida quotidiana. És per això que és un agent important en la transmissió de la cultura, en la reproducció ideològica; en definitiva, ens projecta els sons i les imatges (identitats i identificacions) mitjançant els quals els éssers humans configurem les nostres vides i les nostres actituds. Això vol dir que els éssers humans no són simples instruments d'uns llenguatges que passivament reben i accepten. Aquests llenguatges els donen forma, però també aquests també els formen i tenen efectes sobre ells, cosa que implica que es van creant mútuament a través de l'intercanvi discursiu de la música.

Els múltiples codis que operen en un espectacle musical (alguns d'ells no estrictament musicals: codis teatrals, de dansa, lingüístics, etc.) explicarien la importància i la complexitat de la música com a interpel·ladora d'identitats, i aquí trobaríem la principal diferència amb altres manifestacions de cultura popular de caràcter menys polisèmic. De totes les possibles situacions de recepció, una de les més importants és la del concert, atès que combina diversos elements d'interès, com poden ser: 1) *la focalització de l'acte*, adreçat envers la figura de l'intèrpret, malgrat que aquest pugui jugar amb aquest fet retornant l'atenció envers el públic en moments concrets de l'actuació; 2) *la identificació amb qui actua*, visible tant en l'elecció d'assistir a un determinat concert com en el joc de comportaments mimètics entre el grup o l'intèrpret i l'audiència; 3) *la importància d'un procés climàtic* destinat a proporcionar una experiència integrada, total, de la situació.

Cada gènere musical, però, combinarà aquests aspectes d'una manera diferent i, a més, permetrà que la interacció entre els músics i el seu públic sigui particular. En un concert de música popular allò que es busca no és una simple audició, sinó una participació conjunta entre qui hi ha dalt de l'escena i qui és sota. La música es transforma així en una mediació necessària per a posar en acció a totes les parts segons les característiques de cada gènere musical.

Al seu torn, com explica Richard Middlelton (1990: 173), com que el so també és un sistema d'estrats múltiples amb codis també variats, la música té la potencialitat d'interpel·lar subjectes diversos. Aquesta és una de les característiques pròpies de la música popular que es consideren centrals per a entendre com la música produeix «sentit». Així, les persones que habitualment usen la música popular no estan gaire preocupades pel problema del sentit immanent de la música, sinó que, ben al contrari, la seva preocupació se centra més en el que la música significa per a ells. Així, allò que estem suggerint és que si el sentit de la música no es localitza en l'interior del discurs musical (ni en el text, ni en el so), l'única alternativa és localitzar-lo en els discursos contradictoris a través dels quals la gent dóna sentit a la música i a través dels diversos usos que es fan de la música.

Aquesta perspectiva ens interessa molt, ja que ofereix una òptica postestructuralista en el sentit d'admetre que el sentit de la música no l'hem de lligar intrínsecament al seu so i a les seves paraules. Això faria que el sentit de la música, com a construcció social, no seria negociable, definit d'una vegada per sempre, sense cap possibilitat d'articulació. Pensem que Richard Middleton ha estat capaç d'explicar amb molta claredat la centralitat de conceptes com els d'«articulació» o «interpel·lació» a l'hora d'entendre la producció de sentit per part de la música popular, així com el seu paper en la creació d'identitats socials:

> Per tant no escollim lliurement els nostres gustos musicals, ni aquests reflecteixen la nostra experiència d'una manera directa. La implicació dels subjectes en els plaers musicals particulars ha de ser construïda, i aquesta construcció és part integrant de la producció de la subjectivitat. En aquest procés els mateixos subjectes, en tant que "descentrats", han de desenvolupar un paper (de reconeixement, assentiment, rebuig, comparació, modificació); però és una paper articulatori, no simplement creatiu o de reacció. Els subjectes participen en una "interpel·lació dialèctica", i aquesta assumeix formes particulars en àrees específiques de la pràctica cultural (Middleton, 1994: 337).

Segons el musicòleg de l'*Open University*, la funció de la música popular contemporània no ha estat tant la de reflectir la realitat social sinó, més aviat, la d'oferir formes en les quals les persones podrien valorar i gaudir d'identitats que desitjarien tenir o pensen que posseeixen. Com altres discursos culturals, com la mateixa literatura, el teatre o el cinema, la música popular també ha estat implicada de bell antuvi en la producció o en la manipulació de la subjectivitat.

Si estem d'acord que la identitat social es basa en una contínua lluita a l'entorn del sentit que defineix les relacions socials i les posicions en una societat i en un temps concrets, això no significa que les paraules i les lletres de les cançons no tinguin cap mena d'importància en aquesta lluita pel sentit. Però cal tenir en compte que es tracta d'un element més que se suma a la resta d'aspectes, de regles genèriques i de discursos diversos que circulen en la societat i que interpel·len els individus de maneres diferents.

Així, per posar un exemple, en la cançó titulada «Jo no sóc polac», considerada com la primera manifestació de la cultura *hip-hop* en llengua catalana, Àlex Martínez, El Disop, un *rapper* de l'Hospitalet, expressa clarament el neguit de sentir-se «xarnego» a Catalunya i «polac» en la resta de l'Estat, ja que és de mare lleidatana i de pare murcià. En aquesta cançó, simptomàtica precisament per ser la primera i una de les poques cançons rap cantada en català, se'ns fa palesa la incomoditat que, en segons quins gèneres musicals contemporanis, suposa fer evident certa identificació amb alguna cosa que sigui propera al catalanisme (i cantar en català ja és «llegit» com a senyal ideològic ben marcat). Amb tot, crec que si bé s'adverteix aquesta incomoditat, no és menys cert que les paraules d'aquesta cançó en ajuden a entendre l'imaginari de bona part dels joves que viuen al cinturó metropolità de Barcelona, la seva vida de barri i de la seva impossibilitat per a veure's reflectits en els discursos de la Catalunya oficial. Així «rapeja» El Disop en aquesta cançó:

No, jo no sóc polac tio, m'entens?
Jo no sóc polac, sí, sí
Per la meva gent, ritmes fresques, catalanes,
mon pare és de Totana, ma mare lleidatana,
xarnego saps?, com molta gent d'aquesta terra,
munts d'immigrants patint misèries, degut a la guerra,
és llei de vida, està escrit a la història
lluites fraternals, noves línies divisòries
per omplir mapes, per omplir uns textos,
la tercera està a la web però no canviem els gestos
què passa? Els polítics no reaccionen
l'atur no baixa, total, més armament gestionen
no se n'adonen del que la gent demana
fora guerres, nació global, humanitat germana
fora prejudicis, tant de sexe com de raça,
fora estúpids que arriben a les mans per un Madrid-Barça.
Aquí què cony passa? La gent s'ha tornat boja o poc els hi falta
però bé, què hi farem?, les coses amb calma,
baralles pel futbol, mentre la gent la palma,
la set del nou món calmarà les tensions,
dediquem-nos a l'esport i així pau per a tothom! Sí.
Jo no sóc polac, jo sóc català,
Jo no sóc polac, jo sóc català,
Jo no sóc polac, jo sóc català,
i si no t'agrada, que et donin pel sac!

Partit nacionalista no és més que un feixista,
augmenta les fronteres i els peatges a l'autopista.
No sóc ni marxista ni anarquista.
Em cago en la dreta i en ''esquerra separatista.
Que quedi clar: els meus amics són andalusos però nascuts a Catalunya,
la burgesia catalana en l'extraradi es trunya
i no és ninguna conya, la penya para compte perquè el barri ensenya
i tant! barallant-se com a gossos per menjar-se el filet més gran,
no es donen compte del que està passant.
La meitat de Catalunya la forma el sud de Espanya,
els partits separatistes no sé de què s'estranyen
amb declaracions estranyes que sempre porten cua,
a la classe treballadora la independència se la sua

Jo no sóc polac, jo sóc català,
Jo no sóc polac, jo sóc català,
Jo no sóc polac, jo sóc català,
i si no t'agrada, que et donin pel sac!

Sí, sí, sí, que, què passa?
De quin pal aneu, eh cabrons?
Jo no sóc polac
Yo no soy polaco, coño
Pa que me entiendas, vale?
Que estic ja fins als collons tio!
Ni un extrem ni un altre,
ni feixistes, ni independentistes,
tothom bon rotllo amb tothom,
les coses aniran més bé,
saps el que vull dir?

El Disop, «Jo no sóc polac» (1999)

Es poden fer moltes lectures d'aquesta cançó. Una és la de quedar-nos en una lectura al peu de la lletra.[8] Però també podem fer altres interpretacions i connectar aquesta cançó amb les d'alguns grups de música rap que darrerament han aparegut als barris i les poblacions perifèriques de Barcelona, això ens pot ajudar a entendre les transformacions que s'estan produint en alguns col·lectius que, malgrat que en tots els casos es tracta del relat o de l'expressió de les vivències de la vida de barri, de la marginalitat urbana de la segona o tercera generació d'immigrants en la Catalunya autonòmica, d'un col·lectiu que creu que que no té una veu que els representi, amb la qual cosa senten que la seva veu «diferent» es troba amenaçada de romandre sota silenci.

També ens ajuda a entendre que el rap (com una manifestació cultural més del nostre present) s'ha convertit, d'alguna manera, no tant en un vehicle de transmissió o d'expressió de la seua «diferència», sinó en la condició de possibilitat de poder prendre la paraula, per a explicar la «seva» visió de la vida per a gent jove de les nostres ciutats. Especialment la vida del barri. Molts joves de les ciutats i de les barriades de l'àrea metropolitana de Barcelona –el Prat, Rubí, Cornellà, l'Hospitalet, etc.– han trobat en

(8) El Disop respon de la següent manera quan, en una entrevista que podeu llegir en la revista universitària electrònica *Generación XXI* <http://www.generacionxxi.com/disop.htm>, se li pregunta si l'èxit de la cançó «Jo no sóc polac» era atribuïble a la duresa de la seva lletra o pel fet haver-la cantat en català: «Yo creo que es un poco una combinación de factores; o sea también echándome un poco de flores porque tiene mucha calidad y aparte por la letra que es muy polémica. Pero más que polémica es que hay mucha gente que está en mi situación ahí en Cataluña y ha habido mogollón de gente, sobre todo inmigrantes que se sienten superidentificados con la letra de la canción, de hecho ha estado sonando en emisoras de Cataluña, ¡para flipar!, como *Radio Teletaxi* que es una emisora de rumba y flamenco. Claro que es chocante, pero el pueblo que escucha eso es andaluz y tal; y la gente que lo escucha se siente muy identificada con ese tema; y aparte claro, por la polémica, por el rollo de ser el primer tema de hip-hop en catalán y sobre todo porque a todos les ha sorprendido».

la música rap i en la cultura hip-hop una vàlvula d'escapament però també de transmissió d'unes veus desitjoses de donar sentit al seu entorn físic i cultural. Són joves que se senten capaços d'articular amb les seves històries de versos ritmats els termes metafòrics de la seua condició de fills o néts d'emigrants però, també, de construir amb la música rap, que avui s'ha convertit en hegemònica, una nova eina d'identificació que els permet sentir-se orgullosos d'una identitat pluricultural, dialògica i subversiva, que sovint es veu soterrada sota els discursos oficials.[9]

El ja utilitzat concepte d'hegemonia d'Antonio Gramsci resulta molt més útil per a comprendre els processos culturals de l'època contemporània. Si es parla de cultura angloamericana, en la qual s'observa l'excessiva presència de la llengua anglesa i de la música rock, aquesta es troba assumint un paper hegemònic. Hi ha sempre una reproducció d'aquests sons i d'aquesta llengua que ha de respondre a una exigència local. No és només la cultura angloamericana qui s'adreça a totes les parts del món per a transformar les diverses identitat en una realitat homogènia, sinó que també succeeix que les cultures locals canvien la cultura angloamericana malgrat continuar essent l'hegemònica. Sobre aquest transformació lingüística i cultural neix el desafiament polític i històric del segle XXI.

6- CONCLUSIÓ

El nostre objectiu en aquest article ha estat el de tractar d'explorar els significats de la música del nostre present i reflexionar sobre els nous codis espectaculars de la música popular a l'hora de vehicular sentit i significat. Sovint és a través de les paraules que s'expressen aquests sentits, però sempre hi ha alguna cosa més, excedents de significats transmesos a través de la música, dels gestos, de les actituds, de les interpel·lacions. Demostrar que, a través de la utilització de formes culturals procedents d'altres contextos culturals (com seria el cas del rap, o del rock o del pop), es creen mecanismes d'identitat i d'expressió d'alguns col·lectius de joves que, d'alguna manera, observen com la tradició cultural de la qual provenen i el lloc que ocupen en la Catalunya urbana, sovint els deixa en un estrany lloc d'indefinició simbòlica i de manca de representació cultural, política i institucional. Això pot ajudar-nos a entendre què passa en el món de la cultura i també ens ajuda a esbrinar quins són els mecanismes de creació d'imaginari que funcionen en el nostre entorn. La música popular contemporània, doncs, en lloc de ser una versió sonora de l'«imperialisme cultural», es converteix en un poderós agent que ajuda a la formació de noves identitats col·lectives.

Algú pot acabar preguntant-se, comptat i debatut, si l'estudi de la literatura pot acabar beneficiant-se de totes aquestes idees apuntades. De manera directa, segurament no. El sistema literari, tal com es troba estructurat en l'actualitat, no és massa permeable a l'hora d'introduir canvis que poguessin comprometre la seva pròpia concepció de l'objecte «literatura». Amb tot i amb això, pensem que els estudis literaris sí que

(9) En la web d'un grup de Rubí anomenats els *Sólo los Solo* <http://www.sololossolo.com> expliquen que ells se senten portaveus de: «la gente que representa el anonimato, la realidad de la otra Cataluña, el "underground" que no sale por TV3. Para ellos, y para nadie más, han hecho *Retorno al Principio*, un homenaje a las raíces populares de los barrios en España, tan variado como la fauna de los billares de la esquina, tan maduro que de singular les ha salido universal. En el "palorro", el talento de suave y hábil Griffi y el dominio del "iberofunkhispanicoestilo" que muestra Juan Sólo en el micrófono, hacen que todos los palos musicales suenen naturales, como en la calle misma: el flamenco serio, la rumbita, la salsa y el sabor latino, el funk, el jazz, las orquestaciones de ensueño [...] ».

J

podrien acabar beneficiant-se si la literatura acaba sent estudiada com una pràctica cultural singular i si les seves obres es posen en relació amb discursos d'altra classe, com els de la música popular. Cosa que permetria adonar-se, com explica Jonathan Culler (2000: 62), que la literatura és una pràctica significativa més i que cal estudiar-la com un fenomen intertextual complex, connectat no sols amb la seva pròpia tradició literària, sinó amb la resta de discursos, verbals, visuals o sonors que, quotidianament, envolten els seus lectors.

JOAN ELIES ADELL
Universitat Oberta de Catalunya

REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES

ADELL, J. E. (1997) *Música i simulacre a l'era digital. L'imaginari social en la cultura de masses*, Lleida, Pagès.

BOURDIEU, P. (1998 [1979]) *La distinción: criterios y bases sociales del gusto*, Madrid, Taurus.

CHION, M (1996) *Musica, media e tecnologie*, Milà, Il Saggiatore.

CRUCES, F. (1999) «"Con mucha marcha": El concierto pop-rock como contexto de participación», *Trans* 4, < http://www.sibetrans.com/trans/trans4/cruces.htm>.

CULLER, J. (2000), *Breve introducción a la teoría literaria*, Barcelona, Crítica.

D'AMATO, F. (1998) *Miti in sette note*, Gènova, Costa & Nolan.

EL DISOP (1999) «Jo no sóc polac» dins el CD *Cajas y bombos retumban en tu barrio*, Nu Cru.

FABBRI, F. (1985a) «Scrivere di musica tra mercato e accademia», *Musica/Realtà* 16, pàgs. 21-27.

— (1985b) «Comunicazioni e ascolto (ai margini e sui margini della musica contemporanea», *Música/Realtà* 17, pàgs. 149-166.

— (1986) «Il Compositore e il Rock. La musica di oggi tra valore estetico e mercato», *Musica/Realtà* 53, pàgs. 31-36.

— (1996) *Il suono in cui viviamo*, Milà, Feltrinelli.

FRITH, S. (1978) *Sociology of Rock*, Londres, Constable.

— (1981) *Sound effects: Youth, Leisure, and Politics of rock'n'Roll*, Nova York/Londres, Pantheon/Constable.

— (1987) «Towards an aesthetic of popular music» dins LEPPERT, R i MCCLARY, S. (eds.), *Music and Society. The Politics of Composition, Performance and Reception*, Cambridge, Cambridge University Press, pàgs. 133-149.
— (1988), *Music for pleasures*, Londres, Backwell.
— (1996) *Performing Rites*, Oxford, Oxford University Press.
— (1999) «La constitución de la música rock como industria transnacional» dins PUIG, L. i TALENS, J. eds., *Las culturas del rock*, València, Pre-textos.
FRITH, S., STRAW, W. i STREET, J. eds. (2001), *The Cambridge Companion to Pop and Rock*, Cambridge, Cambridge University Press.
GARCIA-SOLER, J. (1996) *Crònica apassionada de la Nova Cançó*, Barcelona, Flor del Vent Edicions.
GARÍ, J. i MESEGUER, L. (1994) «Publicitat & Música. La metàfora en els nous discursos literaris catalans» dins *Catalan Review*, Volume VIII- Numbers, 1-2, pàgs. 161-192.
HESMONDHALGH, D. (1998), «Repensar la música popular después del rock y del soul» dins CURRAN, J., MORLEY, D. i WALKERDINE,V. (eds.) *Estudios culturales y comunicación*, Barcelona, Paidós, pàgs. 297-322.
MARTÍ, J. (1995) «La idea de «relevancia social» aplicada al estudio del fenómeno musical», *Trans* 1, <http://www.sibetrans.com/trans/trans1/marti.htm>.
MESEGUER, L. (1994) «Bob Dylan i Raimon: la metàfora del vent» dins *Metàfora i creativitat*, Castelló de la Plana, Publicacions de la Universitat Jaume I, pàgs. 57-68.
— (1995) «Les metàfores de la Nova Cançó», *Actes del Desè Col·loqui Internacional de Llengua i Literatura Catalanes*, vol. I, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, pàgs. 351-371.
— (1997) *Literatura oberta*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
— (1997a) «*La vie en rose*. De la *chanson* a la cançó» dins *Les literatures catalana i francesa al llarg del segle XX*, València-Barcelona, Universitat de València-Publicacions de l'Abadia de Montserrat, pàgs. 209-227.
— (1997b) «La Nova Cançó i l'escriptura lírica» *Caplletra* 22, pàgs. 169-184.
— (1999) «La Cançó. Oralitat i Literatura: Aspectes de la cançó popular catalana antiga i moderna», *Actes de l'Onzè Col·loqui Internacional de Llengua i Literatura Catalanes*, vol. II, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, pàgs. 259-282.
MICHELL, T. (1996) *Popular Music and Local Identity*, Londres, Leicester University Press.
MIDDLETON, R. (1994) *Studying Popular Music*, Milton Keynes, Open University Press.
MONTANARI, R., NOVEA, A. i SCARPA, T. (2001) *Nelle galassie oggi come oggi*, Torí, Einaudi.

OLLÉ, M. (2000) «Creació i recepció en la literatura catalana actual» dins PLA *i* ARXÉ, R. (ed.) *La creació a Catalunya, avui*, Fundació Caixa de Sabadell, Sabadell, pàgs. 11-16.

OLLER, D. (1996) *Deu poetes d'ara. Una antologia*, Barcelona, Edicions 62.

PALOMERO, J. (1997) *Bengales a la fosca (Antologia de la poesia valenciana del segle XX)*, Alzira, Bromera.

PORTER-MOIX, J. (1987) *Una historia de la Cançó*, Barcelona, Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya.

PUJADÓ, M. (2000) *Diccionari de la Cançó (D'Els Setze Jutges al Rock Català)*, Barcelona, Enciclopèdia Catalana.

SHEPHERD, J. (1985) «Prolegomeni allo studio della popular music», *Musica/Realtà* 17, pàgs. 61-85.

SHUKER, R. (1998) *Key Concepts in Popular Music*, Londres, Routledge.

SHUMWAY, D. (1999) «Performance» dins HORNER, B. i SWISS, T. (eds.) *Key Terms in Popular Music and Culture*, Oxford, Backwell.

SOLDEVILA, L. (1993) *La Nova Cançó (1958-1987), Balanç d'una acció cultural*, Argentona, L'Aixernador.

TALENS, J. (2000) *El sujeto vacío. Cultura y poesía en el territorio Babel*, València, Cátedra/Universitat de València.

THORNTON, S. (1998) *Dai Club al rave. Musica, media e capitale sottoculturale*, Milà, Feltrinelli.

XAVIER PÉREZ

LA LITERATURA CATALANA I EL CINEMA

Introducció

Qualsevol intent d'analitzar els vasos comunicants entre la literatura catalana i el cinema ha de considerar la pràctica de l'adaptació com un fenomen instal·lat, aquí i arreu, a la base mateixa de la producció. La vocació narrativa del cinema –i la conseqüent tendència majoritària cap a l'adaptació fílmica d'un material literari previ– no es pot aïllar d'una pràctica històrica localitzada ja en un moment molt primitiu de la producció d'imatges en moviment, on l'adaptació recurrent de textos literaris va quedar establerta d'una forma tan sistemàtica que acabaria resultant quasi consuetudinària.[1]

Des dels inicis del cinematògraf, productors i realitzadors van orientar la seva activitat creativa cap a la construcció i transmissió d'històries. Aquest fet convertia el nou art en un clar succedani de formes anteriors de transmissió de la ficció, i, molt específicament, de la novel·la, el conte, i el teatre. D'aquestes tres diferents disciplines, el cinema beu a parts equidistants: es tracta, al capdavall, d'una privilegiada forma de *representació dramàtica*, que permet la conjugació de tants punts de vista i tantes variables espaciotemporals com una *novel·la*, però que consumim, sense interrupcions, a la velocitat sintètica d'un *conte* o d'una *narració curta*.

(1) Es poden consultar, per a aprofundir en el marc d'interrelacions entre cinema i literatura, Peña Ardid (1992) i Sánchez Noriega (2000).

Caplletra 33 (Tardor 2002), pp. 47-58

Exactament com a la resta del món, el cinema produït als Països Catalans ha mantingut, des dels seus orígens, una relació molt estreta amb una variada munió d'antecedents literaris que li subministraven arguments narrativament tractats des de les especificitats inherents al llenguatge audiovisual. També, com en la resta de països, la pràctica de l'adaptació no sempre ha distingit (feliçment, dit sigui de passada), entre una *bona literatura* i una *mala literatura*, ni les qualitats intrínseques al producte audiovisual resultant han estat mai limitades per les qualitats prèvies del material adaptat. En la mateixa mesura, l'ús de l'idioma no sempre ha estat contemplat des d'un vessant estructurador essencial, perquè si el fet de la llengua és cabdal per a la creació literària, en el cinema tan sols constitueix un element (i no pas indispensable: vegeu el cinema anomenat *mut*) per a la producció de sentit. Amb bon criteri, la historiografia cinematogràfica catalana dedicada a oferir un seguiment cronològic general s'ha ocupat de la producció realitzada al país, amb independència de la llengua usada (Porter-Moix: 1992). L'elaboració d'un cinema *en català* ha resultat ser sovint una qüestió de política cultural, de caire institucional (per exemple, l'obligatorietat de les anomenades «versions catalanes» en les pel·lícules subvencionades per la Generalitat de Catalunya), o de compromís amb la llengua d'uns determinats autors, però no necessàriament un problema estructural en relació a l'«adaptabilitat» de textos. La transformació d'aquests en un dispositiu narratiu cinematogràfic no depèn mai de la llengua utilitzada en el producte acabat. Que la literatura catalana hagi estat, amb escasses excepcions, adaptada bàsicament per la mateixa cinematografia catalana sols és exponent del seu difícil trànsit, com a tal literatura, en els bescanvis culturals entre nacions.

ELS PRIMERS ANYS DEL CINEMA

Per motius obvis, durant els primers trenta anys de creació cinematogràfica als Països Catalans, els films no contemplaven l'atribut diferenciador de l'idioma (llevat de l'ús escadusser de rètols explicatius, rares vegades assimilables a una intenció lingüística predeterminada i invariable), i era simplement parlant la *llengua del cinema*, que van actualitzar una sèrie de referents literaris, alguns d'ells d'origen català.[2]

La pràctica comercial i la producció inicial dels films a Barcelona –on excel·leix la tasca peonera de Fructuós Gelabert– no semblen supeditades a cap consigna a favor o en contra de l'adaptació de textos específicament catalans. En el moment en què la producció comença a incorporar arguments basats en conegudes obres literàries, els mateixos realitzadors combinen arbitràriament adaptacions d'obres catalanes amb altres de castellanes, amb un gran predomini d'aquestes darreres. És un fet que, com indica González López (1986:38), una productora com Films Barcelona va definir-se de seguida per la catalanitat dels films (amb la tendència al *film d'art* basat en obres catalanes),[3] però el cert és que, durant tot el període, es produeix una pefecta varitetat

(2) Per a un estudi detallat de la producció cinematogràfica catalana als anys del cinema mut, vegeu González López (1986 i 1987). Per a rastrejar la presència escassa del català en els rètols i en les primeres pel·lícules sonores, vegeu Romaguera (1992) i Riambau (1994).

(3) La tendència al *film d'art*, nascut a França amb la intenció de portar al cinema grans arguments de la literatura i el teatre filmats amb estatisme i solemnitat, va ser efímera arreu, i a Catalunya es pot fixar, segons González López (1986: 48), entre 1906 i 1910.

d'adaptacions. Respecte a aquesta convivència de temes catalans i castellans (sempre aquests darrers en major proporció) és ben il·lustrativa la tasca d'Adrià Gual per a la Barcinògrafo, una productora nascuda el 1914 amb capital vinculat a la Lliga: dels vuit films que Gual arribaria a realitzar aquell any, l'adaptació de la seva obra *Misteri de dolor* coexisteix sense problemes amb un clàssic castellà com *El Alcalde de Zalamea* (González López: 1986: 44).

Les adaptacions d'obres literàries van articular-se, en aquells temps, com a quadres rememoradors d'algunes situacions dramàtiques contingudes en els textos adaptats, sempre que fossin fàcilment visualitzables. Independentment de la intenció dels seus autors, podien haver assumit, com en altres indrets, una funció situada saludablement al marge de la literalitat dels textos: contribuir a la creació d'un determinat imaginari visual del país. Però aquesta producció iconogràfica que avui posseiria un valuós caràcter rememorador va quedar malauradament desballestada per la pèrdua d'una immensa majoria d'aquests films.

Del conjunt de títols que constituexen aquest primer període de l'adaptació fílmica de textos catalans, es desprèn, en darrer terme, el protagonisme essencial d'Àngel Guimerà. El dramaturg havia estat estat dels pocs literats catalans que s'havien manifestat a favor del cinema, i, en justa correspondència, seria també dels pocs a qui aquell cinema català –contemporani a ell– recorreria com a font argumental en títols com *Terra baixa* (1907) de Fructuós Gelabert, *Maria Rosa* (1908) de J. M. Codina, *Mar i cel* (1910-11) de Narcís Cuyàs, *La festa del blat* (1914) de Josep de Togores, o *La filla del mar* (1928) d'Adrià Gual. El poder suggestiu que, de cara al cinema d'aquell temps, tenia la seva obra dramàtica és ben evidenciat, a més, per la versió nord-americana de *Maria Rosa*, dirigida el 1916 per un incipient Cecil B. de Mille, i anys més tard, per un autèntic *film maudit* de Leni Riefenstahl: *Tiefland* –sobre *Terra Baixa* i sobre l'òpera conseqüent *Tiefland*, d'Eugene d'Albert– iniciat el 1934, i no ultimat –donades les dificultats i prohibicions que la realitzadora va sofrir a causa de la seva inequívoca vinculació al règim de Hitler– fins al 1954.[4]

El cas peoner d'*El cafè de la Marina*

L'ascendent teatral com a punt de partida per a una adaptació cinematogràfica havia de continuar sent un camí de trànsit fàcil per a les noves produccions cinematogràfiques que va comportar l'arribada del sonor. Però les dificultats de sostenir una producció en català havien de convertir l'adaptació d'obres catalanes en fets excepcionals. *El cafè de la Marina*, l'única pel·lícula en català que va ser rodada, durant la dècada dels trenta, als estudis Orphea –els primers estudis de cinema sonor a tot l'Estat, instal·lats a Barcelona– assenyala una característica essencial del que ha estat, al llarg del segle, la pràctica fílmica als Països Catalans: la justificació

(4) Per a l'esment d'altres adaptacions estrangeres de *Terra Baixa* en els anys del mut, vegeu Riambau (1994), p. 67.

cultural de l'idioma, en el cinema, a partir d'un origen literari que en legitimés l'ús. Si tenia sentit que, contràriament a tantes altres pel·lícules en castellà rodades pels directors catalans als estudis Orphea,[5] *El cafè de la Marina* estigués parlada en català era, en definitiva, gràcies a l'origen literari de què partia: l'adaptació d'un text teatral català i contemporani, d'èxit absolut entre el públic de l'època. La col·laboració del propi dramaturg, Josep Maria de Sagarra, en l'escriptura del guió, havia d'ajudar a justificar definitivament l'existència d'una versió catalana d'aquest film.[6]

Contràriament a l'obra de teatre en què es va inspirar, *El cafè de la Marina* va constituir, però, un film sense cap èxit de públic, fins al punt que la pel·lícula va ser enretirada després de la seva estrena, el febrer de 1934, sense que es tornés a exhibir públicament (Romaguera i Ramió: 1992, 169-195). La precipitació amb què va acabar el rodatge –que va exhaurir el pressupost abans de temps– degué contribuir a un fracàs que no van solventar ni la bellesa plàstica d'uns decorats acuradament treballats, ni la força intrínseca del text de Sagarra. Però aquest fracàs adverteix també d'una escissió, rares vegades resolta, entre la fortalesa del teatre català per assumir la captació popular de les demandes d'un imaginari nacional en la ficció, i una reiterada incapacitat de la producció cinematogràfica per reelaborar aquest imaginari des d'un llenguatge visual que aspiri a ser alguna cosa més que el gris dipositari de la totpoderosa coartada cultural que el legitima. *El cafè de la marina* podia partir d'un original teatral exemplar, però no és segur que la seva transmutació en film assumís un plantejament cinematogràfic que aspirés a transcendir-lo –fins i tot a costa de negar-lo com a tal text teatral– des de la confiança en els procediments específics del cinema. Les circumstàncies que van marcar el rodatge, i la mateixa singularitat que el caracteritzava al mig de l'auge de produccions rodades en castellà durant aquells anys, no eviten que avui puguem veure, en aquest rotund fracàs, el símptoma col·lectiu d'un raquític plantejament cultural en relació al cinema català, que l'arribada de la guerra no tindria temps de modificar.

La cultura silenciada i el franquisme

La literatura catalana, impossibilitada d'accedir a la pràctica de l'adaptació cinematogràfica durant el primer franquisme, fa un camí cultural independent a la producció fílmica que es pugui realitzar als nostres països. Barcelona i València –focus de producció notables– assumeixen un tipus de creació homologable culturalment a la que es realitza a Madrid: això és, inscrita en la uniformització cultural del franquisme. El 1943, Catalunya acull el rodatge de l'adaptació en castellà de *Solitud* de Victor Català. El títol del film és *Adversidad*, i la realització –dins un llenguatge eminentment convencional, entroncat amb el moment de producció– recau en Miquel Iglesias. La mateixa Víctor Català –Caterina Albert– arribaria a veure el film, sense sentir-lo ben

(5) El mateix any de producció d'*El cafè de la Marina* –1933– van ser rodades als estudis Orphea onze pel·lícules més, cap d'elles en català (Amorós: 1984, 87).

(6) Se'n féu, òbviament, una altra en castellà, amb una variació en l'equip artístic: Pere Ventaiols, protagonista de la versió catalana, era substituït per Rafael Rivelles en la castellana. El fet de les dobles versions no era extraordinari: eren freqüents les versions bilingües de cintes europees o les castellanes de films americans realitzats per al mercat hispànic, amb canvis puntuals dels intèrprets.

bé com a propi (Torrella Pineda: 1991, 63). És amb producció madrilenya –i òbviament sempre en castellà– que es realitzen, als anys quaranta, algunes altres esporàdiques adaptacions de textos catalans: Edgar Neville adapta *L'auca del senyor Esteve* (1948) de Santiago Rusiñol,[7] Ricardo Gascón *Don Joan de Serrallonga* (1948) de Víctor Balaguer, i José Luis Sáenz de Heredia la novel·la –ja escrita en castellà originàriament– *Mariona Rebull* d'Ignasi Agustí. Pel que fa a Guimerà, Miguel Zacarías n'adapta *Terra Baixa* el 1950, i Antonio Momplet el 1953 *La filla del mar*, mentre que Sagarra és revisitat per Tulio Demicheli el 1956, amb una versió de *La ferida lluminosa*.[8] Aquesta escadussera presència d'un origen literari català en alguns productes comercials perfectament estandarditzats no passa de l'anècdota. El camí de la recuperació cultural –únic en què té sentit parlar de la pràctica conscient de l'adaptació literària durant el franquisme– no arriba fins als anys seixanta, quan una de les primeres lleis aperturistes de la dictadura –la de Fraga Iribarne de 1962– accepta l'existència de films parlats en català, sempre i quan parteixin, precisament, d'un original literari també escrit en català. Això va comportar la redacció obligada de novel·les paral·leles que permetessin la creació de nous guions, com el llibre de Jaume Picas *Tren de matinada*, per a possibilitar el film homònim d'Antoni Ribas. També es va fer ús de novel·les contemporànies per a la producció de films com *Vent de grop* d'Aurora Bertrana en relació a *La llarga agonia dels peixos fora de l'aigua* (1970) de Rovira-Beleta. I es va arribar al cas de la politització de l'oportunitat que la llei oferia amb *La respuesta* (1969) de Josep Maria Forn, adaptació (malaguanyada per la censura) de *M'enterro em els fonaments* de Manuel de Pedrolo. Però la voluntat d'aprofitar aquesta llei aperturista per plantejar amb ambició cultural l'adaptabilitat cinematogràfica de la literatura catalana va trobar el seu punt àlgid en dues iniciatives protagonitzades per una actriu popular a tot l'Estat, Núria Espert. I el cas és simptomàtic, perquè tant *Maria Rosa* (1966), d'Armando Moreno, com *Laia* (1971), de Vicent Lluch, sobre els respectius textos de Guimerà i d'Espriu, tenen alguna cosa d'esdeveniment cultural exemplar, en uns anys impermeables a la penetració del fet cultural català en el marc cinematogràfic. Ambdós productes reivindiquen la coartada literària prèvia a l'hora de ser afrontats, i esdevenen, per això mateix, subsidiaris d'un abstracte reclam de catalanitat que, una vegada més (i seguint la desfortunada tradició d'*El cafè de la Marina*), poc té a veure amb la pràctica específica de la comunicació cultural entre els dos mitjans.

(7) Una adaptació anterior de *L'auca del senyor Esteve* havia tancat, sense èxit, el període mut del cinema català. Es tracta del film de 1929 de Lucas Argilés, amb guió d'Adrià Gual. Vegeu González López (1986: 128).

(8) Obra que disposa d'una nova versió espanyola, *La herida luminosa* (1998), potser el film més poc celebrat de la trajectòria de José Luis Garci.

La alternativa poètica: Portabella-Brossa

Més ruptura ofereixen, des d'una concepció netament fílmica, les experiències desenvolupades en la darrera meitat dels anys seixanta per Pere Portabella. Aquestes són deutores d'una escriptura literària tan incontestable com la del guionista Joan

Brossa, però el resultat es col·loca a l'avantguarda del cinema català. Obres com el curt *No compteu amb els dits* (1965), o el llargmetratge *Nocturn 29* (1968), constitueixen, en tant que sabotatges explícits a una narrativa acadèmica associada a les paral·leles i anquilosadores convencions socials del franquisme, valuoses experiències d'indagació formal integrades a una construcció poemàtica que el talent de Joan Brossa vertebrava amb rigor. Neix, en aquesta insòlita col·laboració entre un poeta tan sovint *visual* i un cineasta esencialment *poètic*,[9] més voluntat de transversalitat fructífera que en tota la fràgil arquitectura de les operacions culturals de prestigi amb què el cinema català ha assajat, sovint de forma inútil, d'emprendre un pacte amb la literatura que, amb comptades excepcions, ha acabat revelant-se efímer i subsidiari. En plantejar, per contra, una cooperació que no es basa en el model estandarditzat de l'adaptació a l'ús, sinó en una voluntat investigadora d'integració i de síntesi cultural entre paraula i imatge, Portabella i Brossa enceten un projecte de cinema català emparat en les pràctiques culturals de l'avantguarda, que segueix desenvolupant-se, amb el rigor inicial, a obres madures com *Vampyr-Cua de cuc* (1969), o *Umbracle* (1972). Aquests films es poden considerar experiències-límit, al marge del concepte de guió tradicional, però mai del fonament poètic, que, des de l'estructura significant, fa palesa la importància del Brossa-guionista. En la mateixa mesura, la cooperació de Carles Santos a la banda sonora evidencia la recerca d'un esperonador punt de cruïlla entre arts destinades a integrar-se en un registre de cooperació plena, potser allunyada de les masses, però mai de l'imaginari cultural que es volia reivindicar. El resultat és que, avui, l'obra de Portabella acaba sent revisada des de museus i sales d'art (Expósito: 2001), i esdevé, tot i que ell només s'hi sent parcialment adherit, un punt de referència en el record d'aquell moviment alternatiu a les tendències realistes del *nuevo cine español*, aglutinat, durant la segona meitat dels anys seixanta, al voltant del que va ser anomenat *Escola de Barcelona* (Riambau, Torreiro; 1993). Cal recordar que és aquesta tradició la que esperona, encara, els intents que, amb més o menys fortuna, l'imaginari fílmic de l'avantguarda barcelonina recull ara i adés per plantejar un cinema experimental. Aquest cinema *viu en* una certa idea de la literatura (i no precisament la de la novel·la vuitcentista), sense dependre d'ella. Aquí rau l'interès que ofereix la més agosarada pel·lícula de Jordi Cadena, *És quan dormo que hi veig clar* (1988), sobre poemes de J. V. Foix, en relació a la resta de la filmografia d'aquest autor; o l'eventual joc de troballes que propicien les aventures intermitents de Manuel Cussó Ferrer sobre Perucho (el curtmetratge *Museu d'ombres*, 1984), el mateix Brossa (*Entreacte*, 1988), o Walter Benjamin (*L'última frontera*, 1991); o, en fi, l'experiència recent del pintor transmutat a cineasta Frederic Amat, amb la visualització fílmica d'un poemàtic guió de Federico García Lorca (*Viatge a la lluna*, 1999) i un altre de Joan Brossa (*Foc al càntir*, 2001). Aquestes experiències discorren al marge del debat habitual sobre cinema i literatura. Però són episodis potser més nuclears a l'hora d'abordar els beneficis d'una autèntica cooperació interdisciplinària: els films es revelen, finalment,

(9) Valgui admetre, aquí, i portada a l'extrem, la diferenciació nascuda de la famosa polèmica Pasolini, Rohmer (1970).

plataformes artístiques on la literatura expressa el seu poder creatiu en relació a un imaginari que el cinema recull des d'una pertinent òptica regeneradora.

La recuperació cultural

La Transició i, amb ella, l'incipient ventall d'indefinides llibertats que esperonava les iniciatives creatives dels artistes catalans dels anys setanta, és un altre dels moments en què la relació entre cinema i literatura als Països Catalans s'associa quasi mecànicament al fet de la legitimació cultural. Això arriba a projectes que no han reeixit a tirar endavant, però que semblen constituir-se com a immanents horitzons d'expectativa per a una cristal·lització completa d'un projecte col·lectiu de realització cultural (seria el cas del sempre postposat projecte de *Tirant lo Blanc* a càrrec del realitzador Josep Maria Forn).

El cinema català posterior a la mort de Franco alimenta alguns dels seus més grans èxits de públic amb obres que advoquen pel reconeixement també audiovisual del singular patrimoni cultural dels nostres països: *La plaça del diamant* (1983), obra de referència pel que fa a aquesta singularitat cultural reivindicada pel cinema, és el film més significatiu d'una pràctica fílmica que assaja, amb desigual fortuna, revitalitzar l'imaginari literari a partir d'unes propostes cinematogràfiques. Aquesta pràctica, en paral·lel a operacions semblants de països més normalitzats –com França–, revitalitza el passat cultural sota els paràmetres fílmicament acadèmics de la *minisèrie* de prestigi, en uns moments on la televisió es revela fonamental per al finançament de la producció fílmica europea.[10] En aquest sentit, el treball d'adaptació que proposa Francesc Betriu a *La plaça del diamant* no és essencialment divers del que, a un nivell espanyol, realitza Mario Camus amb *La colmena* (1982) o *Los santos inocentes* (1984) sobre els respectius textos de Camilo José Cela i de Miguel Delibes. Aquesta mateixa línia és la que, amb independència dels resultats obtinguts, segueixen *Bearn* (1983) de Jaime Chavarri (sobre Villalonga) , *Laura* (1987) o *La febre d'or* (1991) de Gonzalo Herralde (sobre les respectives obres de Miquel Llor i Narcís Oller), *La punyalada* (1989) de Jordi Grau sobre Vayreda, la sèrie televisiva *Vida privada* a càrrec de Betriu (sobre la novel·la de Josep Maria de Sagarra), o, en relació a un autor contemporani, una altra superproducció històrica com *La teranyina* (1990) de Toni Verdaguer, a partir de la novel·la de Jaume Cabré.

La presència d'aquestes produccions en el context de l'audiovisual dels primers anys de la democràcia no hauria de portar-nos a conclusions exagerades. Aquest cinema ha constituït una part important però no massiva ni essencialment significativa del que, des del punt de vista del cinema narratiu convencional, ha atret més els directors catalans. El cinema no marcat per l'imperatiu institucional de la recuperació històrica ha bussejat de manera més ferma i sistemàtica en el camí de la tradició de gèneres –recordem la importància de la narrativa policial durant els anys cinquanta i seixanta a les

(10) De *La Plaça del Diamant*, com serà freqüent en aquella època, se'n fa una versió per al cinema i una altra per a la televisió en format minisèrie.

produccions barcelonines (Espelt: 1998)-, i ha tingut més sistemàtic amor per la visualització urbana en clau contemporània que per grans mitificacions de la història. Aquest cinema no s'acostuma a tenir tant en compte quan es parla d'adaptacions literàries, perquè l'imperatiu de la literatura de prestigi amb majúscules sembla haver-se apoderat del discurs sobre les relacions entre ambdós mitjans. Com refereixen Balló, Espelt i Lorente (1990, p. 130), «fins i tot a l'hora de les adaptacions literàries el cinema català s'ha mostrat més interessat en els mecanismes del gènere, concretament en els de la novel·la més o menys negra, que no pas en els dels grans autors». Cal recordar aquí, independentment de la qualitat dels resultats, l'abundància del cinema narratiu que, durant els anys vuitanta, adapta autors urbans contemporanis com Jaume Fuster, Andreu Martín, Ferran Torrent, Manuel de Pedrolo, o alguns escriptors catalans en llengua castellana com Vázquez Montalbán, Eduardo Mendoza o Juan Marsé (en films que compten tot sovint amb una versió institucional doblada al català). Es tracta d'un ús de la literatura menys reverencial que el que apareix en les grans adaptacions literàries dels autors de prestigi del passat.

Tampoc en aquests casos, tanmateix, l'adaptació problematitza les dificultats de l'intercanvi de llenguatges. Encara que el treball sobre el text previ sigui més desacomplexat i menys pompós (menys obligat a la recreació majestàtica del prestigi original), segueix evidenciant-se la necessitat d'adequar les convencions del cinema a una forma narrativa clàssica: es tracta d'il·lustrar, amb menor o major eficàcia, la peripècia argumental continguda en el text original. El diàleg entre ambdues disciplines queda reduït a un deute subsidiari amb el punt de partida original, que mai no queda superat per una aportació crítica i revolucionària sobre la novel·la de què es parteix.

El cas singular de Ventura Pons

La constitució d'un treball d'adaptació que afronti l'especificitat d'ambdós llenguatges sense dissimul, i fent, per això mateix, de la necessitat virtut, és assumida, a Catalunya, per una figura aïllada, persistent i singular. En el cinema de Ventura Pons, la tensió entre text literari i adaptació fílmica no apunta cap a la fidelitat il·lustrativa, sinó cap a un treball de problematització que fa visibles les difícils juntures que acosten i separen alhora els dos camps. Pons no sols no intenta rebaixar la densitat literària del text a què s'enfronta, sinó que es nega a dissimular-la. Els seus films, que es poden degustar sense conèixer les obres originals de què parteixen, disposen tanmateix d'unes particularitats formals nascudes d'aquest deute gens acomplexat amb l'estructura prèvia que els condiciona. Són films que fan visible la tensió entre original literari i apropiació cinematogràfica, tot evidenciant els artificis literaris del text de què es parteix. Aquest repte s'inicia amb la posada en cel·luloide d'un recull de contes de Quim Monzó, *El perquè de tot plegat* (1994), i segueix amb quatre adaptacions teatrals, dues sobre textos de Josep Maria Benet i Jornet –*Actrius* (1996) i *Amic/Amat*[11]

(11) Adaptació de l'obra teatral *Testament*.

(1997),– i dues sobre textos de de Sergi Belbel –*Carícies* (1998) i *Morir (o no)* (1999).[12] Tots cinc films, molt significativament, rebutgen el format *novel·lesc*. En el primer cas, es tracta d'un conjunt de relats curts (quinze en total) filmats amb un sentit de l'ensamblatge que no amaga mai l'artifici de la compilació original. Aprofita, això és cert, el fet que les narracions triades siguin eminentment en present, i que, ja en l'original literari, tendeixin a mostrar més que a explicar. Però l'evidència cinematogràfica dels textos no era tan clara fins que Pons no la va demostrar, a partir d'una apropiació minimalista del superb laconisme de Monzó. Pel que fa a les quatre obres teatrals, estan basades en una construcció en diàleg pràcticament obsessiva, i teixides sobre una estructura visiblement artificial, normalment a partir de petits segments interiors, d'acusada teatralitat. On el llenguatge estàndard del cinema retrocediria –car consideraria els projectes essencialment verbals i estàtics–, Pons introdueix una consciència de teatralitat que, en fregar-se subtilment i entrar en dialèctica amb la matèria del cel·luloide, crea productes dotats d'una escriptura audiovisual singular.

En altres paraules, l'articulació del relat fílmic no posa en primer terme la necessitat il·lustrativa: l'original, no dissimulat, circula amb eficàcia fílmica. Els punts de partida parateatrals conformen una mena de pel·lícules de cambra, on la restricció de recursos fílmics afavoreix la consolidació d'un marc centrípet controlat, que allunya el cinema de les convencions novel·lesques del muntatge centrifugador basat en l'emmirallament amb la literatura vuitcentista que, des dels temps de David Wark Griffith (Gimferrer: 1985, pp. 4-48), preval habitualment quan hom es planteja una adaptació literària. L'evidència del dispositiu contribueix, així, a la construcció del mateix text fílmic. I permet edificar un llenguatge alternatiu –per no imitatiu– al dels paràmetres convencionals de la narrativa cinematogràfica. Pons, potser intuïtivament a l'inici, ha anat desenvolupant de manera cada cop més premeditada aquest sistema. Com ha explicat, «con el tiempo he ido descubriendo el placer de jugar con la estructura y de hallar una construcción narrativa diferente a la convencional» (Campo Vidal: 2000, 68).

Aquest treball sistemàtic, convertit en un autèntic *cas a banda* dins una cinematografia que ha preferit sempre dissimular els processos lingüístics de l'adaptació, proposa, en resum, un model de cooperació entre cinema i literatura on els dos medis resten exemplarment equilibrats. Però que el cinema de Ventura Pons sigui un autèntic cas aïllat no hauria de fer-nos portar les mans al cap. La temptació per la literatura no evitarà mai la qualitat singular d'obres aïllades basades en novel·les, ni construccions fílmiques que aspiren a fer oblidar el marc teatral dels textos escènics sobre els quals s'edifiquen. Podem esmentar, pel que fa al primer cas, *El mar* (1999) d'Agustí Villaronga, modèlic exercici de reducció dels elements novel·lescos a un marc minimalista i claustrofòbic. I, pel que fa al segon, la singular fortalesa de la versió cinematogràfica de *Krampack* (1999), de Cesc Gay, sobre l'obra teatral de Jordi Sánchez. Que la literatura d'un país sigui freqüentment adaptada pel cinema pot ser, en definitiva, un reclam per a l'afirmació vital de la seva cultura. El que no sembla prudent és considerar que una cinematografia pugui sustentar-s'hi prioritàriament.

(12) El procés de què parlem no es pot remuntar al temps on Pons filmava obres de narrativa més convencional com *El vicari d'Olot* (1981), *La rossa del bar* (1986), *Puta misèria* (1989), o la trilogia de comèdies *Què t'hi jugues Mari Pili?* (1990), *Aquesta nit o mai!* (1991), i *Rosita, please* (1996). A aquesta actitud més convencional, sembla haver retornat el director amb *Anita no perd el tren* (2000), sobre un conte de Lluís Anton Baulenas, i amb l'adaptació en anglès de la novel·la de David Leavitt.

Més enllà de la literatura

En l'actualitat, i al marge del cas singularíssim de Ventura Pons, o dels esmentats films de Villaronga o Gay, el cinema amb més projecció cultural que es realitza a Catalunya parteix de paràmetres essencialment antinarratius, estranys a la idea clàssica de novel·lització cinematogràfica. En films com *Tren de sombras* (1997) i *En construcció* (2000) de José Luis Guerin, *Mones com la Becky* (1999) de Joaquim Jordà, i *L'arbre de les cireres* (1998) o *Pau i el seu germà* (2000) de Marc Recha, l'adaptació literària brilla per la seva absència. D'una banda, l'espai de referència pot ser el cinema mateix, readaptat, reinventat, reformulat, com succeeix a l'abismal construcció poètica de *Tren de sombras*. D'una altra banda, l'ideari de la narració realista (entroncat amb les legítimes aspiracions vuitcentistes de la novel·la com a mirall al llarg del camí) cedeix ara el pas a les possibilitats del documental de creació (*Mones com la Becky*, *En construcció*).

Aquest camí documental, mesclat amb esbossos ficcionals subjectes a una reveladora capacitat d'improvisar, és el que opera, finalment, a la narrativa oberta de Marc Recha en *L'arbre de les cireres* i, sobretot, en *Pau i el seu germà*. En aquest darrer film, la realitat té l'oportunitat de ser expressada des d'uns paràmetres d'observació possibilista, no condicionats per una estructura literària prèvia. La ficció s'organitza a través d'un pretext argumental –la mort d'un personatge reuneix alguns dels seus éssers més pròxims en un petit poble del Pirineu–, però el relat no es supedita a una consigna teleològica, no busca completar-se literàriament, no té una cloenda prefixada en el guió, sinó que s'estructura i es desplega com un encadenat de sediments de realitat, teixit per la sintaxi lliure de l'audiovisual i per la improvisació dels actors. Aquest film no és literari, però assumeix funcions testimonials, socials, de la literatura: ajuda a configurar un imaginari, a donar testimoni d'una realitat. Aquesta adaptació de la realitat a les imatges fílmiques és una forma de cooperar amb un projecte cultural que ha de ser realitzat en paral·lel per diferents disciplines –literatura, pintura, teatre, cinema, música...–, no tant des del model clàssic de l'adaptació, com des de la cooperació en objectius comuns: la creació d'identitat cultural, el compromís amb la realitat i la seva expressió.

És des d'aquesta perspectiva que es pot entendre per què aquests films –els de Guerin, Jordà, o Recha– han constituït esdevenimetns culturals de primer ordre en el context crític de la cultura catalana dels darrers temps. S'obre aquí un tema de reflexió que depassa feliçment tota subsidiarietat entre llenguatges. D'una banda, es presenta la narrativitat fílmica com un flux de recursos expressius on el guió dramatitzat no és l'únic element a tenir en compte. I, d'una altra banda, s'albira l'oportunitat de revisar les velles qüestions sobre *cinema i literatura*, per entendre la necessitat imperiosa de protegir la capacitat intrínseca de l'obra cinematogràfica per a configurar imaginaris nacionals. En altres mots: es valora la concepció de l'estructura literària com tan sols

un element –potser dramàticament vertebrador, però mai únic– en l'espai creatiu del cinema, i en la potenciació d'aquest per a l'establiment d'una cultura audiovisual catalana.

XAVIER PÉREZ
Universitat Pompeu Fabra

REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES

AMORÓS, A. (1984), «Els estudis cinematogràfics Orphea», *Cinematògraf* 1.

BALLÓ, J., ESPELT, R., LORENTE, J. (1990), *Cinema català. 1975-1986*, Barcelona, Columna.

CAMPO VIDAL, A. (2000), *Ventura Pons. La mirada libre*, Huesca, Festival de Cine de Huesca.

ESPELT, R. (1998), *Ficció criminal a Barcelona 1950-1963*, Barcelona, Laertes.

EXPÓSITO, M. (ed.) (2001), *Historias sin argumento. El cine de Pere Portabella*, Barcelona, la Mirada / MACBA.

GIMFERRER, P. (1985), *Cine y literatura*, Barcelona, Planeta.

GONZÁLEZ LÓPEZ, P. (1986), *Història del cinema a Catalunya. I. L'època del cinema mut, 1896-1931*, Sant Cugat del Vallès, Amèlia Romero / La llar del llibre.

— (1987), *Els anys daurats del cinema clàssic a Barcelona (1906-1923)*, Barcelona, Institut del Teatre.

PASOLINI, P. P., ROHMER, E. (1970), *Cine de poesía contra cine de prosa*, Barcelona, Anagrama.

PEÑA-ARDID, C. (1992), *Literatura y cine. Una aproximación comparativa*, Madrid, Cátedra.

PORTER-MOIX, M. (1992), *Història del cinema a Catalunya*, Barcelona, Generalitat de Catalunya.

RIAMBAU, E., TORREIRO, C. (1993), *Temps era temps. El cinema de l'escola de Barcelona i el seu entorn*, Barcelona, Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya.

RIAMBAU, E. (1994), *El paisatge abans de la batalla. El cinema a Catalunya (1896-1939)*, Barcelona, Llibres de l'Índex.

ROMAGUERA I RAIMÓ, J. (1992), *Quan el cinema començà a parlar en català*, Barcelona, Institut del Cinema Català.

SÁNCHEZ NORIEGA, J. L. (2000), *De la literatura al cine*, Barcelona, Paidós.

TORRELLA PINEDA, J. (1991), *Rodatges de postguerra a Barcelona*, Barcelona, Institut del Cinema Català.

RODOLF SIRERA

TEATRE, CINEMA I TELEVISIÓ, L'ÚS DEL DIÀLEG

La ficció televisiva: estat de la qüestió

Els darrers anys hem assistit, a tot arreu de l'estat espanyol, a un creixement imparable de la producció de programes de ficció dedicats al sector audiovisual. No em referesc només al cinema, òbviament: queden ja llunyans aquells temps en què la recepció del producte fílmic requeria un cert esforç per part dels seus potencials consumidors: uns consumidors que havien d'abandonar casa seua i anar físicament a un espai "extern" –el local d'exhibició– i gastar-s'hi uns diners per poder gaudir-ne. Si fa no fa, el mateix esforç que encara fan els aficionats al teatre o a la música, que han de continuar desplaçant-se a l'espai de representació o a la sala de concerts per assistir, en viu i en directe, al fet de la creació artística. Avui, n'hi ha prou amb prémer un botó per tal que uns productes ben determinats, dissenyats i realitzats en funció de les necessitats de lleure, reals o condicionades, d'aquests consumidors envaesquen la seua intimitat. L'oferta és immensa: el nombre de cadenes de televisió, públiques i privades, s'ha multiplicat; apareixen nous sistemes de difusió –satèl·lit, cable–; es perfeccionen els procediments d'enregistrament i reproducció. Són milers, milions d'hores de programació que cal cobrir per tal de satisfer una demanda que no sembla mai tocar sostre.

* Aquest article és una síntesi de diverses conferències (XIX Galeuzka, Morella 1999, Màster de producció i continguts audiovisuals de la Universitat de València, i UIMP, Centre de Formació de Guionistes).

Caplletra 33 (Tardor 2002), pp. 59-70

En un principi, una part dels espais de ficció de les programacions televisives es cobrien amb la projecció de pel·lícules cinematogràfiques. Però el control que duien les productores sobre els permisos d'exhibició condemnava els espectadors al visionat gairebé exclusiu de pel·lícules antigues, i així van aparèixer aviat productes de ficció específicament adaptats a les necessitats i les limitacions de la petita pantalla, i es van anar consolidant els gèneres televisius anomenats "clàssics" –comèdies de situació, sèries dramàtiques, d'acció, telenovel·les, etc. Però la proliferació d'emissores va fer créixer, en pocs anys i de manera desmesurada, la demanda d'aquesta mena de productes, alhora que la tirania de les audiències obligava a l'emulació d'aquells que havien gaudit de l'èxit del públic i enfortia la resistència a l'exploració de nous camins, o de propostes més arriscades. I, a més a més, s'havia de treballar de pressa i barat, per guanyar terreny, tot i que fos efímerament, a la competència. Premisses totes elles, com es veu, poc afavoridores per a la realització de productes dignes, que omplissen d'alguna manera aquest espai intermedi entre el cinema de qualitat i el teatre, al qual la televisió, almenys en un dels seus segments de programació –el que no és estrictament informació ni entreteniment–, podia i hauria d'haver aspirat.

En l'època clàssica de Hollywood, com és ben sabut, els grans estudis tenien amplis departaments de guionistes, contractats fixos, que treballaven en l'elaboració de noves propostes argumentals o en el desenvolupament de projectes decidits per la productora. Darrere de les taules d'aquests despatxos van seure alguns noms destacats de la literatura nord-americana contemporània, i molts dels autors més remarcables del gènere negre hi van romandre molts anys, a sou de les productores. Aquest sistema de treball va ser abandonat en la dècada dels cinquanta, quan el cinema va entaular la seua primera batalla contra la televisió, buscant de combatre-la en un terreny on aquella no podia competir: productes espectaculars, colors enlluernadors, pantalles gegants, recursos humans i tècnics a dojo, etc. Però la presència d'escriptors importants en els crèdits de les pel·lícules es continuà mantenint, i en alguns casos, com en el cinema anglès dels anys seixanta, en fou gairebé un signe específic.

A Europa, on les cadenes de televisió, contràriament al que succeïa als Estats Units, eren de titularitat pública, almenys als inicis, i encara no havien sorgit les guerres per l'audiència, es va viure un especial esplendor durant aquestes mateixes dècades. Van ser pocs els novel·listes i dramaturgs de prestigi que es van resistir a intentar l'aventura televisiva. I no parle sols de les grans adaptacions de textos literaris, algunes de les quals han esdevingut mítiques (com oblidar, per exemple, *Jo, Claudi*, o *Retorn a Braidshead*, per citar-ne només un parell), sinó de la creació de productes concebuts de manera exclusiva per a la televisió (com les sèries escrites per a TVE per Adolfo Marsillach, Antonio Gala, Fernando Fernán-Gómez i tants d'altres).

Les dècades posteriors, però, van veure trencat a tot arreu el monopoli de les televisions públiques. A l'estat espanyol fou el cas que va començar a emetre TV3,

després la televisió basca, a les quals van seguir les cadenes privades i la resta de les televisions autonòmiques: hi havia, doncs, més televisions per veure, però el nombre d'espectadors continuava sent el mateix. Però fou amb l'aparició de les cadenes privades, dependents, per la seva supervivència, de la publicitat, quan va instaurar-se la lluita per l'audiència, lluita aferrissada i una mica irracional, que aviat va influir fins i tot en el comportament de les televisions públiques que, en molts casos, oblidaren, sense excessiva mala consciència, si no amb poc encoberta satisfacció, els seus objectius fundacionals i van acceptar d'entrar en el joc de la competència. La gran revolució, però, es va produir en el moment en què uns determinats productes de ficció, de producció pròpia, van mostrar-se competitius en les preferències del públic davant les fins aquell moment totpoderoses propostes generades per les televisions estrangeres, en especial les nord-americanes. I no sols competitius: en uns pocs anys, les van desplaçar de manera gairebé generalitzada de les nostres petites pantalles.

Aquest èxit va estimular, sens dubte, la producció pròpia, a la qual cada cop es dedicava més i més temps en les programacions, en especial en les franges de més gran audiència. Això va significar, d'una banda, la demanda urgent de nous productes per omplir les graelles, productes que eren consumits a gran velocitat, i necessitaven de seguida ser substituïts per altres, de nous. I, d'altra banda, de gent que preparàs aquest nou material, que l'ideàs i l'escrigués.

La irrupció de nous guionistes: el teatre

Aquesta circumstància va deixar obsolet el sistema de creació emprat en el passat per les televisions públiques: ja no era possible agafar una signatura important, un "creador", amb nom i prestigi, i demanar-li que escrigués, tot sol i al seu ritme, una sèrie completa, per a la qual no hi hauria restriccions de temps a l'hora de gravar-la, ni tampoc de mitjans: com que no existia competència, la recepció sempre seria bona. A hores d'ara, amb moltes més cadenes en joc, les exigències de temps, la urgència a què la dura competència obligava, haurien fet de totes totes inviable aquesta mena d'encàrrecs. Però, en contrapartida, tampoc no existia una nòmina suficientment àmplia d'escriptors especialitzats, que poguessen abastir la gran demanda de material que s'hi havia produït. I, com que no existia, calgué improvisar-la o, en molts casos, treure-la del no-res.

I tot i que, tractant-se com es tractava de subministrar històries per a la petita pantalla, hauria semblat més lògic recórrer a aquells que ja ho feien per a la gran, és sabut per tothom, dins aquest ofici, que als guionistes de cinema no els agrada, malgrat no tinguen gaire feina, rebaixar-se a escriure per a un mitjà que conceptuen de totes totes menor. I la veritat és que, consideracions professionals a banda, si ho

haguessen fet, tampoc no s'hi haurien trobat gaire còmodes. Els llenguatges del cinema i de la televisió, la manera de "contar", la forma en què s'estructuren imatges i diàlegs, es troben prou més allunyats del que el comú de la gent s'imagina. En posarem alguns exemples: al cinema, és l'acció la que determina l'espai, la que el genera; a la ficció televisiva és l'espai –un espai generalment prefixat, el *set*– qui determina l'acció. Al cinema, és la imatge qui porta a la paraula i la paraula la complementa, la contradiu, la desenvolupa; a la televisió, és la paraula la que porta a la imatge i/o la determina. Per últim, al cinema, la seqüència és un pas narratiu dins la història; a la televisió, la seqüència és, per ella mateixa, una unitat narrativa, com les escenes o els quadres d'una representació teatral.

Així les coses, i davant la manca d'interès demostrat pels guionistes cinematogràfics, i atesa aquesta posició intermèdia, que es dedueix del que acabem de dir, de la televisió entre el cinema i el teatre, va semblar natural recórrer, per nodrir la demanda creixent d'escriptors per a la petita pantalla, a gent que venia bàsicament del món del teatre, o relacionada amb ell, i, en menor mesura, a narradors. Si se'm permet un excurs, el mateix va passar als inicis del cinema sonor, quan la incorporació de la paraula féu trontollar tot un sistema expressiu treballosament bastit al llarg de prop de tres dècades. ¿Vol això dir que forçosament un bon dramaturg equival a un bon guionista de ficció televisiva? De cap de les maneres. En açò passa com en tot, en aquesta vida: un dramaturg no especialment brillant pot esdevenir un magnífic guionista de televisió, de la mateixa manera que un destacat dramaturg pot no funcionar a l'hora de posar-se a escriure per a la petita pantalla. Depèn, en gran mesura, de la capacitat d'adaptació i aprenentatge de cadascú.

O, dit d'una altra manera, l'escriptura d'una sèrie és avui un procés industrial, on prima l'eficàcia i la productivitat per damunt del geni. La qual cosa entra en oberta contradicció amb una de les característiques més peculiars de la creació teatral, que és, justament, la seua condició artesanal. I quan els artesans, en aquest cas els dramaturgs, esdevenen creadors industrials, ens hauríem de preguntar si podem continuar fent servir aquell concepte, tan estimat pels escriptors, de l'autoria, o ens hauríem de limitar a l'altre, molt més prosaic, de drets d'autor.

D'altra banda –no acaben aquí les contradiccions–, si bé és cert que el dramaturg acostuma a ser un bon inventor d'històries, algú que té mà per crear personatges i fer-los dialogar, no ho és menys que, de vegades, el seu diàleg és excessivament teatral, és a dir, explicatiu, retòric. No debades prové del regne de la paraula, d'una paraula convertida sovint en l'únic mitjà amb què compta damunt de l'escenari per desenvolupar els conflictes, per mostrar-nos els personatges que els substenten, per fer-nos comprensibles els seus dubtes i les seues angoixes, els seus dolors i les seues esperances, i emocionar-nos o fer-nos reflexionar amb ells. Però la paraula, malgrat la

seua importància, no ho és tot en la narració televisiva. I, en això, tot i considerant-ne les diferències, sí que convé que el dramaturg mire de tant en tant en tant cap al cinema, i accepte –i estiga disposat a adquirir– una part de la seua economia dialògica, si vol, de veritat, alliberar-se d'aquest llast.

Però, sobretot, ha d'acceptar que treballa en equip, que el seu treball és només una part, una peça més del mecanisme, i que, en conseqüència, el resultat d'aquest treball es veurà sotmès a canvis, modificacions, reescriptures gairebé constants. ¿Com s'adiu això amb aquell sentiment de la pròpia autoria de què abans parlàvem i que el dramaturg, com qualsevol altre creador literari, alimenta i protegeix tan aferrissadament al seu interior? ¿Seria imaginable un dramaturg que acceptàs, sense cap resistència, que es modificassen els seus textos –vull dir, els seus textos concebuts per a l'escenari o l'edició–, que se'ls sotmetés a anàlisi i crítica constant, com passa amb qualsevol guió televisiu? I, tanmateix, si aquest mateix dramaturg vol continuar creant per a la petita pantalla, haurà d'acceptar aquestes ingerències.

Ingerències, que no pas humiliacions, si comprèn des del principi les regles del joc, i s'avé a treballar amb elles. El problema, però, és no sols que no les comprenga, sinó que pretenga justificar la seua participació en qualsevol sèrie televisiva de consum, tot just negant-li aquesta característica –producte industrial d'entreteniment– i tractant d'emmascarar-la amb coartades culturalistes. O lingüístiques, que tot és possible. Aquesta contradicció actua sovint com un element desenfocant, que impedeix una correcta comprensió del paper que cadascú juga dins d'aquest procés, i pot donar lloc –de fet n'hi ha donat en algun moment– a sobrevaloracions inadequades del producte del seu treball.

Aspectes positius, doncs, i negatius, es troben presents en aquesta interrelació establerta per les circumstàncies entre televisió i teatre. Dissortadament, ara per ara, els dramaturgs que accedeixen a la ficció televisiva ho fan de manera gairebé exclusiva per crear productes de consum per a la cadena que els contracta, siga pública o privada. Tant de bo que algun dia les cadenes de titularitat pública arribassen al convenciment que, a més d'aquests productes de consum per competir diàriament a la jungla audiovisual amb les privades, tenen també, almenys teòricament, l'obligació de posar-ne en antena d'altres, molt més compromesos amb la realitat i la cultura de la societat que, amb les seues aportacions econòmiques, fa possible la seua existència. Llavors seria el moment de començar a considerar la possibilitat d'una ficció feta amb una voluntat clarament artística, sense que aquest adjectiu volgués dir forçosament minoritària. Una ficció en la qual, sens dubte, els dramaturgs que ara treballen en tasques d'inferior volada, i tots aquells que, amb el temps, aniran incorporant-s'hi, així com narradors, guionistes, escriptors i autors de tota mena, podrien donar el millor d'ells mateixos com a creadors, i sentir-se orgullosos dels resultats.

EL DIÀLEG, UN ELEMENT COMPARTIT

Per tot el que portem dit fins ara sembla evident que ficció televisiva i teatre mantenen molts punts de contacte, molts més, si es vol, que teatre i cinema. Al capdavall, el cinema conta les històries mitjançant imatges mentre que el teatre ho fa mitjançant paraules. Però les històries per a televisió es conten amb una combinació de totes dues. Per això el diàleg és molt important en els productes televisius de ficció. Hi ha gèneres, fins i tot, que són fonamentalment diàleg (o on el diàleg és fonamental), com a la *sit-com* o comèdia de situació, un dels gèneres que abans hem esmentat.

S'entén per diàleg –i així ho reconeixen els principals diccionaris– l'acció de parlar una persona amb una altra, o amb més, i contestant cadascuna al que l'altra li ha dit abans. Aquest "un amb altre", aquest "contestar al que l'altre li ha dit abans" és el fet constituent del diàleg: compartir, intercanviar. El teatre és essencialment diàleg. El contrari del diàleg teatral seria el monòleg, el recitat fet per una sola persona, com si pensàs en veu alta. O com si parlàs a un interlocutor que no hi és present. Però, no ens enganyem, el monòleg teatral no és altra cosa que un diàleg encobert, on "l'altre" no contesta, però sí escolta (l'espectador), o, si contesta, l'espectador no el pot sentir, però se suposa que el personatge encarnat per l'actor sí (quan es tracta, per exemple, d'una conversa telefònica).

En qualsevol cas, una de les principals funcions dramàtiques assignades al diàleg (o el monòleg que, a efectes pràctics, ve a ser el mateix) és transmetre informació al receptor sobre els personatges i els fets que els esdevenen; una funció que, a més del teatre i la ficció audiovisual, és també present a la literatura narrativa.

El diàleg en una obra literària de caire narratiu –diàleg que es pot trobar, que de fet es troba normalment, en alternança amb el monòleg del narrador/autor o d'un altre personatge– es diferencia substancialment del diàleg que es fa servir en una obra teatral o audiovisual, pel fet que és sempre, sense excepció, un discurs referit, és a dir, un llenguatge inserit en un altre llenguatge: la veu dels personatges transmesa per la veu del narrador. És un diàleg, a més a més, puntejat per constants interferències del narrador, indicacions sobre l'estat d'anim de qui parla, digressions, relació de les accions realitzades per aquest o els seus interlocutors, etc. Fins a tal punt que una afirmació d'un personatge pot rebre la seua rèplica –que, lògicament, s'esdevé d'immediat– moltes pàgines (o, el que és el mateix, molt de temps des de la percepció "objectiva" del lector) després d'haver estat formulada. Això sense comptar amb el fet que, en una narració, el diàleg se'ns pot presentar no sols de manera directa, sinó també indirecta, és a dir, referit pel mateix narrador, inclòs en la narració mateixa.

En una obra teatral, el mateix que en una pel·lícula cinematogràfica o un producte televisiu de ficció (és a dir, allò que de manera molt genèrica podríem descriure com històries representades per actors, enregistrades mitjançant una càmera i sotmeses a un procés de reelaboració i muntatge, que és previ a la recepció final de l'espectador –o,

el que és el mateix, la recepció és posterior al fet de la creació, no simultània, com passa al teatre–) no hi ha més forma dialògica que la directa.

D'altra banda, el diàleg narratiu fa servir constantment recursos literaris, estructura les frases, evita repeticions, o bé s'excedeix en l'ús d'aquestes amb finalitat retòrica, d'una forma que resultaria artificiosa en la llengua oral, empra figures de llenguatge, metàfores, construeix llargues oracions amb abundància de subordinacions –si el lector perd de vista l'oració principal, sempre pot tornar a llegir-se la frase–, etc.

El diàleg teatral, sobretot des del naturalisme ençà –i el mateix passa, tot i que accentuat, amb el dels productes audiovisuals de ficció– és generalment més auster, més sintètic, s'apropa prou més al concepte de llengua oral, busca ser efectiu, immediat. I és que en la narrativa, la recepció dels diàlegs –de la història– es produeix a través de la lectura. La comunicació entre autor i lector és directa, i el personatge només hi juga un mer paper d'intermediari. Amb una obra de teatre o, en menor mesura, amb una pel·lícula o una sèrie televisiva, pot haver-hi, en efecte, una comunicació a través del text, de la lectura (de l'obra dramàtica o del guió), però aquesta lectura, aquest coneixement només és el d'un dels elements que constitueixen l'obra final, no pas de l'obra final.

Al teatre, les propostes de l'autor seran recreades pel director, encarnades pels actors, ambientades espacialment, il·luminades, acompanyades musicalment, etc., fins que prenen contacte finalment amb l'espectador. I si aquest procés de síntesi i reelaboració és fonamental en el teatre, encara ho és més quan parlem d'un producte audiovisual de ficció. Perquè –i no té sentit ara insistir en un tema de tots ben conegut– mentre que en el teatre el text (l'obra dramàtica) té una existència autònoma com a obra literària, al marge de la seua representació (i cada text conté, en potència, un nombre infinit de possibles propostes d'escenificació), el guió audiovisual és només una base de treball, una eina. Ni tampoc aquest guió –tret de casos excepcionals, les anomenades *remakes*– s'acostuma a enregistrar més d'una vegada.

El diàleg i la construcció de la història

L'obra teatral es presenta, doncs, escrita en forma de diàleg. De fet, el teatre fa servir el diàleg per construir, a mesura que avancen accions i reaccions dels personatges, un argument, una història. Una història que, malgrat ser interpretada en un temps i un espai coincident (el dels actors i el dels espectadors), presenta la particularitat que el temps i l'espai dels personatges i els espectadors (o el dels actors i els personatges que interpreten) no són coincidents –tot i que de vegades s'hi poden produir interferències, com quan un personatge (o l'actor que l'encarna) trenquen la convenció i es dirigeixen directament al públic. En el cinema o en la ficció televisiva (excepte si es tracta d'una història interpretada en directe, com passava antigament amb algunes *sit-coms* o quan es feien representacions teatrals en plató), arribem a la situació extrema, a causa del procés d'enregistrament, muntage i posterior reproducció, que en cap temps ni espai (actors/personatges/espectadors) no coincideixen.

Hem dit abans que el diàleg és un element fonamental del teatre. Potser això ens puga fer pensar que és un element indispensable. No: hi ha formes teatrals –pantomima, el mateix monòleg– que no en fan ús. De fet, els monòlegs escenificats són, com dèiem abans, representacions on el personatge conta el seu passat –narració– o reflexiona sobre ell, i no viu, com seria propi del teatre, en el present escènic; o bé, tot i que només hi haja un personatge a escena, hi ha diàleg reflex (es parla a ell mateix i es contesta) o parla a personatges que no són a escena, però connecta amb ells a través del magnetòfon, del telèfon, d'una finestra... Per la seua banda, la pantomima, el mim, només permet desenvolupar històries senzilles, sense gaires matisos, on no és possible reflexionar sobre la psicologia dels personatges o sobre les motivacions més profundes dels seus actes, ni les seues contradiccions.

En resum, el teatre és majoritàriament paraula. Al cinema, però, la paraula, tot i ser un element molt important, no n'és consubstancial, almenys teòricament, cosa que sí que passa amb la televisió. No hem d'oblidar mai que, al cinema, al principi no fou el verb, sinó la imatge. Durant més de trenta anys el cinema va ser mut. Intercalava, sí, rètols, i aquests rètols permetien als personatges mantenir rudimentaris diàlegs. Però el diàleg imprès en pantalla –sempre una síntesi, una reducció– arribava a nosaltres després de l'acció, del moment en què teòricament es pronunciava, no simultàniament a la mateixa acció.

Així, al llarg d'aquest temps, el cinema, sense l'esclavatge de la paraula, va anar creant el seu propi llenguatge, el seu sistema de comunicació, la seua sintaxi, i l'espectador va acceptar aquella convenció. Quan, amb el sonor, aparega el diàleg com un element nou dins del llenguatge cinematogràfic, el cinema dirigirà el seu esguard cap al teatre, i amb tanta devoció que molts van arribar a témer que es fessen malbé les troballes obtingudes en la construcció d'aquest nou "llenguatge de les imatges", que Griffith, Eisenstein, Murnau i tants altres havien contribuït a definir.

Afortunadament es va recuperar aviat –o es va aconseguir un nou– equilibri. La paraula va enriquir la imatge, sense substituir-la, i va contribuir a conferir major profunditat i subtilitat als personatges. Bona prova d'això serà el fet que en la dècada dels trenta s'assentaran les bases de la que serà l'edat d'or del gènere cinematogràfic "oral" per excel·lència: la comèdia. ¿Com concebre la comèdia clàssica –finals dels trenta, anys quaranta i cinquanta, començaments dels seixanta– sense la possibilitat de recórrer al joc dels diàlegs, a les rèpliques brillants i enginyoses?

El pes i la importància dels diàlegs en el conjunt de la història del cinema és, però, molt desigual, en funció dels gèneres: molt gran en el cas de la comèdia, ja esmentada; menor en una pel·lícula d'acció. I molt distint també en una pel·lícula (és a dir, en un producte destinat a la pantalla cinematogràfica), que en un episodi d'una sèrie per a televisió. I en aquest últim apartat, molt diferent també si es tracta d'una sèrie d'intriga, una telenovel·la, o una comèdia de situació.

El diàleg en la ficció audiovisual

En general, el diàleg té molt més pes en l'escriptura per a televisió que per al cinema. No vull dir més importància, ni més qualitat ni més sofisticació, tot el contrari. Vull dir una cosa tan simple com que es parla molt més –o almenys aquesta és la impressió que fa– a la televisió que al cinema. No és exactament així; el que passa és que l'acció exterior acostuma a estar-hi molt més limitada que en una pel·lícula, o que les mateixes condicions de la sèrie televisiva obliguen a recolzar-se molt més en els aspectes verbals de la història. En altres paraules, es tracta de ritmes distints i amb diferents exigències. I potser una de les diferències més evidents, si comparem molts productes televisius amb un llargmetratge cinematogràfic dels anomenats "clàssics", siga precisament la notable economia, la gran funcionalitat del diàleg que es fa servir en aquest, per contraposició als excessos verbals, sovint simple farciment de situacions mancades de densitat i intensitat dramàtica, tan freqüent en aquells.

En qualsevol cas, el diàleg cinematogràfic o televisiu, tot i acceptant les seues diferències –i també les moltes coincidències–, presenta indubtables avantatges sobre l'estrictament teatral, però també algunes dificultats que assenyalarem més endavant. Avantatges són la capacitat de la càmera per seleccionar allò que l'espectador deu veure, i que ens permet, per exemple, que en una sala plena de gent dos personatges parlen entre ells i nosaltres, espectadors, ignorem tota la resta, cosa que no podríem fer en teatre. O que saltem de la conversa d'aquests dos personatges en un extrem de la sala a uns altres, allunyats d'ells, tot ignorant els primers i la resta. Que puguem visualitzar –o sentir– amb facilitat el pensament dels personatges, que fem present el seu passat mitjançant el recurs del flash-back, que emfatitzem determinades accions, ampliant amb això allò que se'ns diu al diàleg, o contraposant-lo a ell, etc. Però també que puguem veure amb detall el rostre del personatge, l'impacte que en ell fan les paraules de l'antagonista, la contradicció que de vegades es produeix entre el que es diu i el que es pensa, circumstàncies totes elles difícils d'apreciar al teatre, a causa de la distància visual de l'espectador respecte a l'actor i a la immutabilitat d'aquesta distància.

Al cinema, el diàleg és –ha de ser– menys retòric, més despullat que al teatre, ja que no constitueix, com en aquell, la vertadera espina dorsal de la història, sinó una manera de manifestar-la, de fer-la avançar. A la televisió, les limitacions sobretot espaials, temporals –és a dir, ritme de gravació– i econòmiques que comporta la realització dels diferents episodis que componen una sèrie, el diàleg ha de suplir sovint moltes d'aquestes mancances: de vegades, s'han de "referir" verbalment –com passa al teatre– accions que no és possible presentar en pantalla.

El diàleg, i en general la narrativa audiovisual, presenta també altres importants avantatges sobre l'estrictament teatral: pot recórrer d'una manera molt més directa –i més efectiva– a les associacions d'imatges que remeten a associacions d'idees i ajuden a sintetitzar la informació; permet entrar en matèria amb molta més rapidesa, tot evitant circumloquis innecessaris; sintetitza l'acció mitjançant el recurs a l'el·lipsi, etc.

Diàleg i subministrament d'informació

L'exigència de subministrar la informació bàsica per situar els personatges i entendre al més aviat possible el conflicte és molt important i s'ha de procurar que es produesca de manera indirecta, no frontalment ni de manera òbvia. Aquesta informació pot fer referència als antecedents necessaris per comprendre la situació que es pretén mostrar en un moment determinat, però també a totes les dades fonamentals que permeten el desplegament d'una història molt més àmplia, per exemple una sèrie amb un número predeterminat –o no– d'episodis.

El teatre clàssic recorria tradicionalment a procediments notablement obvis per assolir l'objectiu de transmetre aquesta informació: les típiques escenes d'antecedents, sovint representades pels criats, on un personatge diu a un altre, amb tota mena de detalls, coses que aquest forçosament ha de saber, per tal que se n'assabente l'espectador. Avui, però, es fan servir altres fórmules que permeten que l'espectador conega aquests aspectes del passat dels personatges de manera progressiva, amb molta més naturalitat i, no cal dir-ho, amb molta més efectivitat dramàtica.

Les històries per a la pantalla disposen d'altres recursos i, indubtablement, de més facilitats per fer això, ja que no es troben limitades per la rigidesa espacial que la representació teatral comporta, però la seua efectivitat descansa sempre, en última instància, en l'enginy del guionista per obtenir el millor resultat amb els recursos més originals, que acostumen a ser, sovint, els més senzills. En el cinema –en la televisió prou menys, perquè hi ha menys acció exterior, el ritme narratiu és més morós i les històries que es conten, en el cas d'una sèrie amb continuïtat argumental, són molt més llargues– tot aquest conjunt d'informacions prèvies sobre els personatges tenen menys importància: els personatges es defineixen sovint més que pel que són, pel que fan en un moment determinat. Molts herois d'acció no tenen passat o no gaire, i les referències a aquest passat s'introdueixen en un parell de minuts, gràcies a recursos com ara la veu en off.

El diàleg es comporta, dins la narració audiovisual, de maneres molt diferents segons el gènere. Per exemple, no és el mateix el diàleg d'una sèrie que adapte un text literari reconegut (*La Regenta, Cañas y Barro, Don Quijote*), on el pes de les paraules de l'autor serà molt gran, que una sèrie convencional, una sèrie de gènere, com per exemple la tan sovint esmentada comèdia de situació, on no sols ha de ser divertit el que passa, sinó també el que es diu. O una telenovel·la, de centenars de capítols, on el diàleg té una funció potenciadora de les situacions melodramàtiques que viuen els personatges: no sols hem de veure que la protagonista és desgraciada; cal dir-ho, la paraula es converteix en un element amplificador del dramatisme de la situació. En aquest gènere, la telenovel·la, el més "teatral" dels formats de ficció que avui podem trobar a la programació de gairebé totes les cadenes, la part verbal, el diàleg, és fonamental: es grava amb recursos molt limitats, molt ràpidament, i cal omplir diàriament vint-i-cinc minuts d'emissió, encara que, de vegades, només siga amb paraules. I, a causa de

l'extensió de la història, cal refrescar de tant en tant la memòria de l'espectador: recordar-li el que va passar fa quatre mesos, o qui és aquell personatge que havia desaparegut un temps i ara torna a aparèixer, quines són les relacions familiars, generalment molt intricades, que els uneixen, etc.

Diàleg i seqüència televisiva

Per concloure, hauríem de retornar al concepte de seqüència televisiva, a què al començament fèiem referència. La seqüència televisiva, com ja queda dit, és una unitat més àmplia i complexa que la cinematogràfica, a causa de les limitacions espacials i temporals que comporta la narrativa per a la petita pantalla. En cinema, no hi ha una determinació prèvia, a l'hora d'escriure un guió, del nombre de seqüències, ni de la durada d'aquestes. Poden haver-n'hi de molt curtes, de transició, podem descompondre una acció en diverses passes, que se situen en llocs diferents, etc. En televisió, les seqüències vénen predeterminades pels llocs de gravació, molts dels quals són inalterables, i que són els que els guionistes i/o el productor han decidit abans de començar a realitzar la sèrie; pel nombre de nous decorats que es poden construir per a cada episodi; per la quantitat màxima d'exteriors que permet el ritme setmanal d'enregistrament. Però també el nombre mínim i màxim de seqüències que pot haver-hi en cada capítol serà una exigència prèvia de producció, en funció del format escollit. Això vol dir que el temps de durada de l'episodi s'ha de distribuir entre el nombre de seqüències màximes permès: si una seqüència és molt curta, ha de compensar-se amb una altra de més llarga, etc. Les passes intermèdies entre una localització i la següent tendeixen també a suprimir-se.

Això significa que, a l'hora d'estructurar la història, aquestes limitacions espacials i temporals faran que, sovint, la seqüència televisiva s'assemble més, pel que fa a la seua estructura interna, a una escena teatral que no pas a una de cinematogràfica. En conseqüència, no hi podran haver seqüències buides, de mera transició, sinó que cadascuna d'elles haurà de servir per fer avançar la trama, o les diverses trames que componen l'episodi. Seran, doncs, seqüències en general llargues, amb poc moviment de càmera, gravades a base de plans curts, i amb limitades possibilitats de moure's entre els decorats, decorats que, en el cas d'una comèdia de situació, per exemple, seran mínims. I la història –i conseqüentment el diàleg dels personatges– haurà d'adaptar-se a aquestes exigències prèvies, no pas al contrari. En altres paraules, no serà la història la que genere els espais o les seqüències, sinó que seran aquestes, el seu nombre i les seues característiques, les que determinen l'avanç de la història.

D'aquí, la importància que té el diàleg en la ficció televisiva. Ell, més que no pas altres recursos més pròpiament cinematogràfics, servirà, com passa al teatre, per caracteritzar els personatges i fer progressar l'acció. Si el guionista cinematogràfic ha d'esforçar-se per contar la història, recolzant-se bàsicament en les imatges, el guionista

televisiu compta, per fer-ho, amb espais, personatges i, sobretot, paraules. És a dir, diàleg. I la bona utilització que d'aquest es faça contribuirà, en un percentatge molt importantant, a l'èxit final del producte.

Rodolf Sirera

N n n

FREDERIC CHAUME VARELA

ELS CODIS DE SIGNIFICACIÓ NO VERBAL EN EL CINEMA: LA INCIDÈNCIA DEL CODI DE MOBILITAT EN LES OPERACIONS DE TRADUCCIÓ

1. El text fílmic: una mirada des dels Estudis sobre Traducció

La teoria funcionalista de la traducció, també coneguda com a Teoria de l'*Skopos*, postula que el principi que regeix qualsevol traducció és la seua finalitat. La finalitat global d'un text fílmic de ficció sol ser, en termes molt generals, entretenir l'espectador, encara que bé és cert que hi podem reconèixer també altres funcions textuals: convèncer-lo d'alguna cosa, transmetre-li un estat d'ànim o informar-lo d'algun tema concret, o totes alhora, atesa la hibridització que caracteritza els textos multimedials.

Per convenció, en la cultura occidental els films tendeixen a emular la realitat, de manera que l'espectador puga entendre el missatge que se li transmet i, fins i tot, s'involucre en la història. Per aquesta raó, el criteri de versemblança hi juga un paper rellevant. *La narració verbal* s'escriu pensant que un actor li donarà vida (en ocasions, fins i tot, el guionista sap qui serà l'actor que verbalitzarà el seu text), pensant en la situació de ficció en què s'inseriran les paraules i, especialment, en l'audiència que consumirà el text. Les situacions, per tant, hauran de ser creïbles, realistes, en una paraula, versemblants. Per això, és molt recomanable que *els diàlegs* d'un film semblen diàlegs reals, exemples d'un discurs oral real, i no d'un text escrit (cosa que defraudaria l'audiència o la «trauria» de la pel·lícula). Aquesta il·lusió de*llengua espontània real* (Rabadán 1991:103) és compartida pels textos dramàtics i pels textos literaris en què

Caplletra 30 (Primavera 2001), pp. 71-92

intervenen personatges en estil directe. La versemblança és, per tant, el criteri funcional de diferenciació d'aquests textos, respecte a altres textos.

Però segons la mateixa línia d'argumentació, *la narració visual* també ha de complir amb els mateixos requisits. Les imatges han de recordar imatges reals, els moviments han de ser coherents amb l'acció. Per això, el text visual també és originàriament un text pensat i rodat (i, sovint, escrit, explicitat amb acotacions escèniques en els mateixos guions originals, com succeeix en el cas del teatre) per a ser captat o vist com si fóra real, com un exemple real de la naturalesa capturat pels ulls de l'audiència. De la mateixa manera que Rabadán (1991:103) afirma que cap espectador suportaria hora i mitja de converses aparentment inconnexes, nosaltres podem afirmar que cap espectador suportaria hora i mitja veient tot allò que en la realitat veurien els ulls dels personatges de la pantalla o del narrador.[1]

Ambdues narracions, visual i verbal, icones i paraules, en termes gestàltics, configuren un text final que va més enllà de la mera suma de les seues parts. Com afirma Garí en el cas dels *graffiti*:

> […] lo que interesa es ver cómo la imagen y la palabra *funcionan* juntas. De hecho, la psicología cognoscitiva ha destacado que la percepción opera reconociendo primero formas globales, para llegar sólo después, en una segunda fase, al análisis de signos relativamente autónomos. Se reconoce antes la representación que lo representado. (Garí 1995:65)

Així s'estableix, llavors, la coherència entre les dues narracions, la visual i la verbal, i el traductor es veu obligat a desenvolupar estratègies de traducció capaces de transmetre no sols la informació de cada narració, sinó el sentit que irromp vigorosament com a fruit de la seua interacció, el que podríem anomenar *cohesió extra*, aplicant al text audiovisual el terme que Fowler va proposar per designar fenòmens com la rima o l'al·literació en el cas dels textos poètics. És més, en ocasions la confecció de la informació en el producte final, l'elaboració de la presentació de la informació continguda en la traducció, presenta un nivell superior de cohesió respecte al grau d'elaboració en la presentació de la informació en el text origen (a través de tècniques com l'explicitació, per exemple). Si no s'esdevé així, el producte final pot delatar-se davant l'audiència com el que realment és, una traducció, i per tant, fracassar en la seua finalitat principal, en el seu *skopos* inicial, que en general es resumeix a entretenir l'audiència amb la reproducció i la presentació d'una situació creïble i versemblant.

2. La incidència dels signes no lingüístics en la traducció audiovisual

El 1991, Nord cridava l'atenció sobre la poca literatura existent entorn a la traducció dels elements no verbals. La situació no és hui en dia molt diferent:

1 Excloem d'aquesta afirmació part del cinema experimental, la presència del qual és mínima en el panorama de la traducció audiovisual.

> Non-verbal elements are particularly recipient oriented. It is therefore astonishing that of all the authors of articles on translation-relevant text analysis only Thiel [...] underlines the importance of non-verbal text elements (especially formal markers of text composition) in text analysis. This may be due in part to a narrower concept of text which includes only the verbal elements. (Nord, 1991:108)

Probablement, aquesta poca atenció es deu també al fet que en la consciència col·lectiva, des d'antany, es comparteix la idea que el llenguatge icònic és universal i comprensible per quasi totes les cultures. Aquest debat no és nou i ja en els orígens del cinema, especialment en el pas del cinema mut al cinema sonor, va concitar opinions que sostenien la seua universalitat enfront de la idiosincràsia i la particularitat dels codis lingüístics. Izard (1992), en el seu il·lustratiu recorregut històric pel doblatge i la subtitulació, ens ofereix opinions com la d'Epstein (1975), qui s'aventurava a assegurar que si l'idioma internacional del cinema mut no s'haguera interromput amb l'aparició del cinema sonor, el cinema seria ara la vertadera llengua universal.

De manera tàcita, aquesta opinió continua present en el discurs de la professió. Sense explicitar que el cinema mut posseïsca un idioma internacional, Martín (1994) no pot evitar alinear-se amb aquesta posició i defensa que:

> La imagen, al ser semióticamente comprensible para cualquier persona, sea su nacionalidad la que fuese, no necesita traducción alguna. (Martín, 1994:323).

I en la mateixa línia, i en comparació amb el codi lingüístic, Lecuona (1994) sosté que:

> Esta importancia de la palabra hablada en el cine pone de manifiesto los problemas de recepción lingüística que se pueden plantear en toda comunicación cinematográfica, es decir, aquéllos que afectan específicamente al código lingüístico y no a los otros códigos, visuales y también acústicos –música y ruidos–, cuya descodificación no ofrece dificultades para cualquier espectador. (Lecuona, 1994:279)

És cert que, en general, el traductor ha de realitzar pocs exercicis de descodificació dels codis no lingüístics. Molts signes paralingüístics, per exemple, són pràcticament universals (un crit de terror o unes rialles) i compartits, fins i tot, amb altres primats. Bassnett (1978:161-176) adverteix de la universalitat de certs codis no verbals. Segons l'autora, en les obres de teatre en què les paraules estan subordinades als gestos (com pot ser el cas de l'anomenat Teatre de l'Absurd, o més modernament, en les representacions mímiques d'El Tricicle, per mostrar-ne un cas), la traducció sembla més senzilla que en aquelles obres en què hi ha un major equilibri entre gestos i paraules.

Tanmateix, algunes autores parlen de traducció per a l'operació de descodificació de signes icònics entre dues o més cultures. Izard (1992) defineix amb pulcritud aquesta operació en descriure el procés de recepció de les pel·lícules mudes:

> El que feien els espectadors era una traducció interior i fictícia (d'una llengua absent a una altra també absent). Això ho podem relacionar al concepte de discurs interior (concebut pels formalistes russos i aplicat al cinema per Schochat i Stam en el seu article *The cinema after Babel*). El discurs interior és el procés de traducció interior dels signes no-lingüístics de les imatges a un discurs lingüístic en paraules coherents per a la comprensió humana. En aquest cas, el discurs interior és doble: primer, del text escrit dels intertítols a un diàleg parlat interior, i després de les imatges a un discurs de l'argument en paraules. (Izard, 1992:46)

Una reflexió interessant que obri les portes a altres reflexions en l'àmbit de la pràctica de la traducció: qualsevol espectador és capaç de realitzar aquesta última operació de «traduir» les imatges a un argument coherent amb paraules?

Nord (1991) adverteix, en aquesta línia i en contra de les opinions anteriors dels defensors del cinema mut com a model d'esperanto universal, que els elements no verbals d'un text són específics de cada cultura:

> Non-verbal elements are, like verbal elements, culture-specific. Within the framework of his translation relevant ST analysis the translator has to find out which of the non-verbal elements of the ST can be preserved in translation and which have to be adapted to the norms and conventions of the target culture. (Nord, 1991:110)

Aquesta afirmació, compartida majoritàriament tant per semiòtics (Umberto Eco, per exemple), com per teòrics de la comunicació (Gianfranco Bettetini, per exemple) i traductòlegs (com és el cas d'Yves Gambier), posa en dubte la històrica polèmica entre cinema mut i cinema sonor, ja que el pretès llenguatge universal del primer no seria tan universal o, almenys, no caldria parlar de dos pols oposats, sinó més bé d'un continu. Ja Bettetini (1984) ens recordava per a la comunicació intralingüística dels textos audiovisuals que a l'espectador –en les seues paraules, normalment analfabet en aquests temes–, se li suposa una competència semiòtica suficient per a descodificar el text, així com una competència cognitiva que li permeta entendre els comportaments dels personatges del relat:

> Se comprende cómo el acceso a una dimensión de autonomía y de igualdad comunicativa implique, en el caso de los audiovisuales, un nivel de competencia muy elevado por parte del destinatario: este no debe contar sólo con condicionantes referidos a codificaciones simbólicas y activas en una zona mental de su potencial de conocimiento, sino con predeterminaciones comportamentales, referidas también al ámbito de su sensibilidad y de su corporeidad. Entre otras cosas, justamente sobre esta implicación sensorial y sobre la

> «illiteracy» que a menudo caracteriza el mundo de referencias del espectador medio, juega la peor producción audiovisual [...] (Bettetini, 1984:135).

En *La conversación mural*, Garí (1995) recull diverses aportacions sobre les diferències entre iconicitat i verbalitat que semblen subscriure encara més la peculiaritat de les imatges. Entre elles, aquest autor assenyala que mentre que les paraules es refereixen a nocions de caràcter genèric o categorial, les imatges icòniques tendeixen a individualitzar-se, a representar un element específic dins d'una categoria, a mostrar un hipònim enfront dels hiperònims del llenguatge (seguint la línia d'autors com Bettetini 1984, González Requena 1989:63-65, Gubern 1992:49, i més tard, Carmona 1996:122). D'altra banda, enfront de les regles que regeixen la producció del llenguatge verbal, Garí parla d'estratègies metafòriques, metonímiques o al·legòriques en la producció i significació del llenguatge icònic.

No obstant això, l'autor adverteix que una de les característiques essencials del llenguatge icònic és que és de naturalesa isomòrfica, és a dir, que produeix models d'estructura més o menys semblants a la de l'objecte evocat. Traslladant això al nostre camp, podríem aventurar-nos a dir que quan els espectadors de la cultura meta no coneguen els objectes evocats en el text origen, i, en especial, els seus significats connotatius, es plantejarà un problema de comunicació.

Gambier i Suomela-Salmi (1994) coincideixen amb aquestes últimes opinions i defensen que les imatges posseeixen un significat que no és universal. Encara que la seua asseveració no va acompanyada d'una anàlisi descriptiva que ho demostre, excepte d'un parell d'exemples significatius, les seues paraules ens serveixen per a intentar una classificació dels codis visuals que poden aportar informació rellevant des del punt de vista de la traducció:

> Both production and reception always involve the selection of interpretation cues. From Goebbels to the Gulf War, we know that pictures are manipulated and they manipulate us. We know that pictures are meaningful, that the relationship between picture and spectator is built up from projection and identification, that pictures represent reality in different ways, that there are no pictures without a tradition of looking at them. The spectator is very active in building up the meaning of what he/she is watching. Notwithstanding the role of perception, memory, or the motivation of the picture, most studies of subtitling tend to ignore these complexities.
>
> If it is thus easy to recognize one's limit in a foreign language, it is much more unusual to admit that we do not understand pictures, to know to what extent our interpretation is defective. The colors, setting and clothing worn all convey a non-articulated message which is more or less culturally anchored. (Gambier i Suomela-Salmi 1994:249-250)

Els autors anomenen alguns codis, com el color, la moda en el vestir, l'escenari, etc., sense arribar a analitzar-los. De fet, no existeixen estudis detallats que enfoquen aquests

codis des del punt de vista de la traducció, malgrat les advertències de la majoria dels autors sobre la seua transcendència en les transferències culturals. Hem de recórrer a les teories fílmiques i als estudis sobre comunicació per a trobar classificacions sistemàtiques dels codis visuals i intentar extraure les conclusions sobre la seua aportació al text audiovisual per als propòsits del traductor.

Per exemple, Carmona (1996:86 i ss.) –basant-se en el text ja clàssic de Casetti i Di Chio (1991)– proposa l'existència de quatre macrocodis en els textos audiovisuals: els *codis tecnològics*, d'escassa repercussió per al traductor, encara que sí per als tècnics de so en doblatge i els tècnics encarregats de la sincronització en subtitulació; els *codis sonors*, essencialment el codi lingüístic, però també el paralingüístic, el musical o el d'efectes especials; els *codis sintàctics* o de muntatge, és a dir, l'operació sintagmàtica i motivada que inclou els diferents tipus d'associacions entre imatges, les relacions entre el codi lingüístic i aquestes associacions, i els anomenats signes de puntuació visuals (iris, encadenament fos, etc.); i, finalment, els *codis visuals*, en què ara ens deturem. Entre els codis visuals, aquest autor propugna l'existència de cinc subcodis en els textos fílmics. La seua proposta no oculta el seu origen eclèctic: Francesco Cassetti, Federico Di Chio, Umberto Eco, Charles Metz o Noel Burch, inspiren aquest autor en la classificació:

— *el llenguatge icònic*, o *codi iconogràfic*, vist des de la perspectiva ja clàssica dels signes que el componen, icones, índexs i símbols;

— *els codis fotogràfics* que conformen la narració visual: la perspectiva, la il·luminació i el color;

— *els codis de planificació* o composició del film, és a dir, l'ús convencional i motivat de determinats tipus de plans;

— *els codis de mobilitat*, proxèmics, cinètics i d'articulació bucal;

— *els codis gràfics* manifestats en una sèrie d'instàncies del llenguatge verbal que també se'ns transmeten a través del canal visual (títols, rètols, didascàlies, etc.)

La narració visual es basteix a través d'aquestos codis de significació (lingüístics i no lingüístics), que interactuen i componen un entramat sígnic que complementa i cohesiona la narració verbal. El que és d'interès per al traductòleg són les convencions que cada codi per separat i en conjunt segueix per a transmetre un significat complementari a l'enunciat per la narració verbal.

Per raons d'espai, en aquest treball, només tractaré els anomenats codis de mobilitat i la seua incidència en les operacions de traducció de textos fílmics. Tots ells, però, incideixen de diverses maneres en les operacions de traducció, que podrien originar problemes de comunicació si se centren exclusivament en el transvasament del codi lingüístic.

3. El codi de mobilitat

En les teories fílmiques, la mobilitat s'entén des de dos punts de vista: la mobilitat dels objectes i persones dins d'una imatge, i la mobilitat de la càmera respecte a allò filmat. Aquest últim concepte de mobilitat (que distingeix entre tràvelings, panoràmiques, etc.) no té una correspondència directa amb la tasca de transferència lingüística i cultural que el traductor ha d'escometre, encara que sí que pot aportar informació semiòtica sobre el relat.

Al traductor, però, sí que li interessa conèixer els codis de mobilitat dels objectes i persones dins d'una imatge. Aquests codis han rebut el nom genèric de *moviment del profílmic* (Casetti i Di Chio, 1991:92) i entre ells se sol distingir entre moviments físics, dramàtics i psicològics (Villafañe, 1996:199). Els moviments dramàtics (d'avanç de la trama) i psicològics (d'evolució dels personatges) pertanyen a l'esfera de la comprensió integral del relat. Els moviments físics, particularment, exigeixen solucions de traducció concretes. Entre aquests, nosaltres podem distingir tres camps: la proxèmica, la cinètica i l'articulació bucal.

3.1. Proxèmica

El significat d'acostar-se més a una persona per a parlar-li a l'orella o d'allunyar-se amb el propòsit de realitzar un discurs més formal sol ser entès per l'espectador occidental en termes generals. La traducció del to interpersonal en altres cultures que diferesquen de la cultura occidental en els graus de proximitat entre parlants, es podria realitzar afegint o restant formalitat al text meta, segons el cas, atès que en aquest tipus de textos no hi ha espai per a explicacions verbals més enllà de les estrictament necessàries (és impossible afegir-hi notes a peu de pàgina, per exemple). De qualsevol manera, a partir de la instauració *l'aldea global*, la distància cultural entre les diferents civilitzacions s'ha acurtat considerablement. I, d'altra banda, la reproducció fidel o literal d'aquests signes (com ocorre amb la dels signes verbals) no és tan rellevant com la funció que exerceixen en el text, vertadera preocupació del traductor.

Als efectes de la traducció, en la modalitat del doblatge, els comportaments proxèmics serveixen per a decidir si el traductor ha d'utilitzar certs símbols o ajustar en major o menor grau el seu text als llavis dels personatges, però només segons el grau de proximitat entre el personatge i la càmera, no tant segons la distància entre els mateixos personatges. La distància entre un personatge i la càmera serà l'eix sobre el qual es base el traductor per a marcar símbols de doblatge com (DL) o (DLL), o «de lluny», símbol que es consigna quan el personatge apareix molt allunyat (de la càmera, de l'espectador) i que indicarà al tècnic de so que active l'efecte de reverberació en el doblatge dels enunciats d'aqueix personatge. La posició respecte a la càmera també exigirà l'ús de certs símbols, com ara (DE) o d'esquenes, símbol que avisarà a l'actor de doblatge de la flexibilitat en l'ajust (en no veure's la boca del personatge de pantalla no caldrà afinar

tant la traducció en termes sil·làbics). La distància entre la càmera (o l'espectador) i el personatge també serà el criteri per a realitzar un ajust labial de més o menys qualitat. L'ajust labial es realitzarà en aquells casos en què la distància entre càmera i personatge siga mínima, és a dir, en els anomenats primers i primeríssims plans.

En subtitulació, si la distància entre la càmera i el personatge és molt àmplia i el parlament del personatge no és rellevant, es pot fins i tot arribar a l'el·lipsi o omissió dels enunciats d'aquests personatges. El mateix pot ocórrer encara que el personatge estiga prop de la càmera: en els casos en què diversos personatges parlen al mateix temps, però el traductor ha de triar el parlament d'un o dos d'ells i ometre'n la resta –en un subtítol no hi caben més de dues intervencions–, la distància dels personatges amb la càmera pot ser el criteri per a realitzar l'elecció, com veurem més tard en els exemples citats. Els objectius, doncs, en aquest nivell es poden resumir com segueix:

Nivell proxèmic (en doblatge)

— Distància màxima entre la càmera i el personatge que emet l'enunciat: Utilitzar el símbol (DL). El tècnic sol aplicar l'efecte de reverberació en el doblatge.

— Distància mínima entre la càmera i el personatge que emet l'enunciat (primeríssims plans): Aconseguir un ajust labial de més qualitat i precisió.

— Posició de l'actor respecte a la càmera: utilitzar els símbols (DE) o d'esquenes –efecte reverberació i flexibilitat en l'ajust–, o (DC) o de costat –flexibilitat en l'ajust–, per exemple.

Nivell proxèmic (en subtitulació)

— Decidir el grau de pertinència dels enunciats dels personatges que es troben molt allunyats de la càmera i ometre el text si s'escau.

— Decidir també quins enunciats s'han de representar, en el cas de conflicte entre tres o més enunciats simultanis de diversos personatges, segons el criteri de proximitat d'aquests respecte a la càmera.

En els exemples que segueixen, podem observar l'ús d'aquests símbols relacionats amb la proximitat dels personatges respecte a la càmera:

Exemple 1	
Modalitat: Doblatge	Gènere Sèrie de televisió
Títol: Bewitched/Embruixada	TCR 01:19:49
(V.O.) (Versió Original) Abner: Oh, I'm retired and you drag me out of bed at seven o'clock in the morning!… Some retirement! Gladys: Abner. I told you… Abner: Sure you told me. Mrs, Stephens had square green spots all over. Do I have the whole thing correct? Gladys: You'll see – you'll see! … Oh, hello, Mrs. – They're gone! They are all gone! (V.D.C.) (Versió Doblada al Català, Client: Canal 9) (DC) (G) Ara que estic jubilat i ja no treballe... em fas alçar-me a les set del matí!... Vull descansar... (DC) Abner, ja t'ho he dit (DC) Clar que m'ho has dit. La senyora Stephens té granets quadrats i verds per tota la cara. Em sé bé la lliçò, senyoreta? (DC) Ara voràs! Ara voràs!... (DE) Ah, hola senyora...(ON) Ja no té granets! No en té ni un!	
Problema: Proxèmica	
Codi: Mobilitat	

En l'exemple, els personatges Abner i Gladys mantenen una conversa situats de costat a la càmera, un davant de l'altre. Quan Gladys es dirigeix a la protagonista Samantha, dóna l'esquena a la càmera. Els símbols responen a les convencions professionals de la traducció per al doblatge. A banda dels efectes sonors ja comentats, aquestos símbols permeten més flexibilitat en l'ajust, atès que el personatge no es troba en posició frontal

Exemple 2	
Modalitat: Doblatge	Gènere: Film
Títol: *Wild River/Riu Salvatge*	TCR 11:29
(V.O.) Scene 1 High angle – Shooting down to dirt road and cable ferry – LS – Tom gets out of convertible, closes door, and camera moves right as he walks along road toward Chuck's car which drives in and stops. Chuck gets out of it. Tom: Here we are. Cut to: Scene 2 CS – Chuck closes car door and camera moves right as he crosses toward front end, looking to offscene. Tom's voice: There is the island. (V.D.C.) 11:29/0024 TOM: (DLL) Ja hem arribat… (OFF) Allà està l'illa.	
Problema: Proxèmica	
Codi: Mobilitat	

En l'exemple es pot observar que, a més d'aparèixer en el text visual, també se sol trobar la clau de l'ús de certs símbols en les indicacions que hi ha en la llista de diàlegs (tractaments). Com veiem, es descriu amb claredat que la presa s'efectua des d'un angle superior, en picat, de manera que l'espectador veu el personatge a la llunyania. De la mateixa manera, s'adverteix més tard que el personatge ix fora de camp. En el primer cas, el traductor, que haurà de prestar atenció a la pantalla per a valorar el grau de llunyania o proximitat del personatge en qüestió, ha decidit marcar amb el signe (DLL) la veu de l'actor, marca que afectarà tant els efectes sonors en l'enregistrament de la veu, com l'ajust de la traducció.

Però també en la modalitat de subtitulació la proximitat dels personatges respecte a la càmera pot incidir en la traducció. Quan diversos personatges parlen simultàniament, en el doblatge se simula aquesta situació fent coincidir les gravacions dels personatges en qüestió a l'hora de mesclar les bandes, en els casos en què aquests

personatges no hagen enregistrat simultàniament el seu text. Tanmateix, en subtitulació no és possible fer coincidir diversos parlaments en un únic subtítol, ja que el traductor disposa només de dues línies i, per tant, de reflectir com a màxim els enunciats de dos personatges que parlen al mateix temps, procurant que sengles enunciats càpiguen en una sola línia.

En el següent exemple, dos dels protagonistes de *La règle du jeu* mantenen una conversa mentre una periodista intenta entrevistar un d'ells. El traductor va haver de decidir entre reproduir en llengua meta el diàleg entre els dos protagonistes, o reproduir les preguntes insistents de la periodista o, en una espècie de decisió salomònica, intercalar un subtítol de la conversa amb un altre de la periodista. La càmera enfoca en primer terme els dos protagonistes que intenten establir una conversa enmig de la multitud. Darrere d'ells, des del punt de vista de la càmera, es troba la periodista, en una posició jeràrquicament inferior pel fet de trobar-se lleugerament més allunyada de la càmera que ells dos.

Exemple 3	
Modalitat: Subtitulació	Gènere: Film
Títol: *La règle du jeu*	TCR 05.51
(V.O.) Jurieu: Dis donc, ell est là? Octave: Non! Speakerine: Nous voici enfin auprès d'André Jurieu… Elle est de face, entre eux deux. Ils ne font pas attention à elle. Jurieu: Comment, elle n'est pas venue? Octave: Non! Speakerine: … qui ne va certainement pas refuser de dir quelques mots au micro de Radio-Cité. Jurieu: Elle n'est pas venue? Octave: Elle a pas pu! Speakerine: André Jurieu? Jurieu, par dessus la tête de la speakerine. Tu sais qu'c'est à cause d'elle, … c'est pour elle que je fait ce raid! Speakerine: Monsieur André Jurieu? Octave: Mais je le sais bien! La speakerine les sépare et vient se placer trois quarts dos à la camera.	Speakerine: Pardon. Monsieur André Jurieu? Ecoutez, vous ne pouvez pas refuser de nous dire quelques mots. Dites quelque chose au micro, monsieur Jurieu. (V.S.C.) -I ella, ha vingut? -No. -No ha vingut? -No. -Això com és? -No ha pogut! Tu saps que ho he fet per ella. -Sí, ja ho sé! -Perdone, el senyor André Jurieu? -Ens podria dedicar unes paraules? -I què vol que li diga?
Problema: Proxèmica	
Codi: Mobilitat	

Com s'observa, el traductor, encertadament, ha preferit reproduir el diàleg entre l'aviador i el seu amic, i obviar el parlament de la periodista perquè (a) la conversa rellevant és la que es produeix en primer terme des del punt de vista proxèmic: els dos personatges estan més prop de la càmera que la periodista; (b) un poc més tard la periodista canvia la seua posició i se situa en primer pla d'esquena a la càmera, davant d'ells. En aquest moment el traductor ha inclòs el seu parlament en la traducció. La periodista repetirà les seues preguntes, amb la qual cosa l'espectador no perdrà la informació obviada amb anterioritat; i (c) en termes de pertinència informativa, importa

més el que vol saber el protagonista (on està l'estimada de l'aviador) que les preguntes rutinàries de la premsa.

L'espectador veu en primer terme els dos protagonistes: la seua posició en l'escena és intencionada, el director vol que l'espectador centre preferentment la seua atenció en ells dos i, per això, els situa més prop de la càmera. El parlament de la periodista, en termes comunicatius, cerca interrompre la comunicació entre ells dos, fer-la més difícil. L'espectador de subtitulació no ho percebrà en la traducció, però si en la situació de pantalla. La distància proxèmica, per tant, decideix la jerarquia de què traduir en els moments en què es produeixen diversos parlaments simultàniament.

3.2. Cinètica

En el camp dels comportaments cinètics hi ha, però, diversos casos en què sí que s'esdevé necessari explicitar el sentit d'aquests signes,[2] bé perquè és necessària la seua comprensió (finalitat de la traducció), o bé perquè no entendre'ls suposaria despertar del somni cinematogràfic entre emissor i receptor dels textos fílmics (pacte tàcit dels llenguatges de l'espectacle), en una paraula, dificultar la comprensió natural del missatge.

En els textos audiovisuals podem identificar tres maneres de transmetre la informació cinètica:

a) Un signe sense explicacions verbals. L'audiència l'haurà de descodificar o interpretar segons el context, la situació i la seua cultura i coneixement del món.

b) Un signe acompanyat d'una explicació que fa referència a aquest signe amb paraules.

c) Un signe acompanyat d'una explicació que viola intencionadament el seu significat convencional.

En el primer cas, el traductor haurà de decidir si és necessària una explicació del signe no verbal. En cas afirmatiu, quan el signe no és comprensible per a una majoria de l'audiència i és necessària la seua descodificació, el traductor pararà la atenció en com traduir-lo i on col·locar la traducció perquè no excedisca els límits previstos per l'ajust o per la subtitulació.[3] La traducció haurà de ser molt breu, ateses les restriccions de l'ajust: la traducció del text verbal haurà d'encaixar pràcticament en els moviments bucals del personatge que està en pantalla pronunciant el text origen. A més de la complicació intrínseca de la traducció d'un signe no verbal,[4] les restriccions de l'ajust no ens permeten ni notes a peu de pàgina ni comentaris filològics o contrastius. En aquests casos, l'explicitació del signe no verbal sembla una de les possibilitats amb què compta el traductor per a no defraudar les expectatives de l'audiència.

El segon cas referit té lloc quan el signe cinètic apareix acompanyat d'una explicació que fa referència al dit signe mitjançant paraules. La interacció entre els

2 Aquests casos són una minoria, ja que una gran part de signes cinètics són compartits per la cultura occidental dominant o compresos ja pels espectadors de tot el món. D'ací prové que el traductor no haja de seguir al peu de la lletra els consells de Fodor (1976:32-36) per a la cinètica, en els quals se'l compel·leix a buscar termes en llengua meta la realització dels quals vaja acompanyada pels mateixos moviments que efectua el personatge de pantalla en el text origen. Aquestes diferències són imperceptibles per a l'espectador i en cap cas trenquen l'acord tàcit entre emissor i receptor. Siga com siga, l'espectador no oblida que els personatges de pantalla són estrangers.

3 El problema d'on col·locar una traducció d'una informació visual no sempre és senzill de resoldre. El cas extrem pot ser la pel·lícula de Kaneto Shindo, estrenada en espanyol sota el títol de *La isla desnuda*, on el text verbal es redueix exactament a una sola paraula en tot el film. És obvi que, en aquest text, la informació visual és intraduïble i queda en el grau de coneixement del món dels espectadors la seua capacitat de descodificar correctament els signes visuals del film. És cert, d'altra banda, que l'espectador que acudeix a veure aquest tipus de cinema d'autor prefereix el mètode de l'estrangerització que el de la familiarització.

4 Garí (1995:65) cita una anècdota d'Umberto Eco, qui conta com Wittgenstein es va quedar fulminat quan el professor Sraffa el va desafiar a traduir el significat d'un gest napolità.

gestos o els moviments corporals i el llenguatge verbal està estretament cohesionada i normalment el resultat d'aquesta interacció consisteix a afegir, explicar, refermar, emfatitzar o substituir qualsevol dels dos signes (Poyatos, 1997:258-259). Com a traductors, per tant, disposem de l'espai de l'explicació verbal en llengua origen per a poder incorporar la nostra explicació que, en general, haurà de respectar el grau de cohesió de l'explicació original.

Un pas més enllà, ens trobem amb el tercer cas, que torna a plantejar dificultats al traductor. La violació intencionada d'una màxima conversacional rep el nom d'implicatura. Segons Grice (1975, 1978) la ironia naix de la burla o l'explotació (en el sentit de violació) de qualsevol màxima conversacional. La descodificació de la implicatura per part del receptor (siga aquest un personatge de pantalla o siga l'espectador) permet la cooperació en l'intercanvi verbal. Per als nostres interessos, el desafiament per al traductor es pot produir quan el text verbal viola intencionadament la informació no verbal, és a dir, quan l'explicitació verbal que acompanya un gest determinat no es correspon amb l'explicació convencional d'aquest gest. De totes maneres, el traductor disposa de l'espai físic de l'explicació en llengua origen per a desenvolupar la seua creativitat i buscar fórmules adequades que transmeten la implicatura desitjada. La tècnica de la compensació, que no ha de ser interpretada com a traïció a l'original, pot ser de gran ajuda per al traductor.

El que s'ha exposat fins ara per al nivell cinètic es pot resumir en l'objectiu següent:

— *Nivell cinètic*: si l'encàrrec de traducció opta pel mètode comunicatiu o de familiarització, s'ha de procurar descodificar els signes cinètics que no conega la cultura meta mitjançant les tècniques de l'explicitació, la substitució o la compensació, en el text meta.

Vegem-ho de nou amb exemples. Els comportaments cinètics compartits per la cultura origen i la cultura meta no necessiten, en principi, cap traducció. L'espectador entén què vol dir el personatge de pantalla amb un determinat gest o moviment. En tot cas, ha de ser el moviment o el gest el que condicione la traducció. La cultura occidental, majoritàriament, utilitza els moviments verticals del cap per a expressar una afirmació, mentre que els moviments horitzontals expressen negació. En l'exemple següent s'observa un moviment horitzontal del cap d'un personatge femení de la sèrie per a negar la pregunta que se li formula:

Exemple 4	
Modalitat: Doblatge	Gènere: Sèrie de televisió
Títol: *Mission: Impossible*	TCR
(V.D.C.) Xica 1: Falta poc perquè s'acaben les festes. Ja no n'hi haurà abans de l'any futur. Johnson: No em diga Xica 1: Sí, senyor Johnson. / Però esta nit jo també tinc faena. Li deixe l'adreça on estaré. Ens trobarem allí i hi anirem junts.	
Problema Cinètica	
Codi Mobilitat	

En pantalla s'observa amb claredat que la xica respon negativament a la pregunta que se li formula, agitant el cap horitzontalment, en un primer pla del rostre. Davant un gest tan ostensible sembla difícil utilitzar l'adverbi afirmatiu *sí* en la traducció. El traductor, possiblement, va formular la pregunta a la inversa de la manera en què aquesta s'havia efectuat en llengua origen (mantenint-ne el sentit), de manera que la resposta correcta havia de ser afirmativa, per a no trair el sentit del text. El resultat va ser que mentre el personatge agita el cap en direcció horitzontal sentim en català un *sí* rotund que atempta greument contra la coherència semiòtica del text. Encara que aquest tipus d'error siga molt infreqüent, i difícil de justificar, l'exemple ens serveix per a mostrar que els comportaments cinètics poden tenir prioritat sobre el text verbal. L'audiència espera que l'adverbi *no* acompanye el signe en qüestió, i una resposta afirmativa trenca l'acord tàcit que s'estableix en presenciar un film. L'única explicació possible a aquest error pot ser que el traductor no disposara dels materials adequats, especialment del vídeo, de manera que haguera de traduir el guió escrit sense suport visual (tot i això, s'aprecien alguns errors semàntics com ara la col·locació d'*any futur*). De qualsevol manera, el director i l'actriu de doblatge, per tal de mantenir els estàndards de qualitat professional, no haurien d'haver consentit que es produïra el soroll comunicatiu en xocar de manera antitètica ambdós codis.

En el film *Pensavo fosse amore invece era un calesse* (Massimo Troisi, 1991), el protagonista trenca la seua relació amb la seua promesa. En els moments de més agitació, el protagonista acompanya les seues asseveracions i queixes amb el gest italià consistent a ajuntar els palpissos dels cinc dits de la mà disposats cap amunt. És obvi que aquests gestos característics no es tradueixen, sinó que marquen la procedència de la pel·lícula, a menys que apareguen simultàniament amb una explicació verbal del gest. No obstant això, en moltes ocasions l'elecció del gest per part del personatge resulta de la necessitat d'incrementar el to de les seues afirmacions o queixes, com és ara el cas. Normalment, el traductor ho sol tenir en compte en el procés de descodificació del signe i realça verbalment aquestes afirmacions. En l'exemple que segueix, Tomaso realitza dues vegades consecutives el gest esmentat en acusar Amedeo que ha sigut aquest últim qui l'ha cridat (i no al revés) per a veure un tercer amic a qui ha abandonat la seua esposa. El traductor de la versió espanyola, encertadament, ha incrementat el to de la resposta afegint l'adjectiu *mismo* al pronom *tú*, com s'observa en el text. Així *tú mismo* resulta més emfàtic que un senzill *tú* i d'alguna manera

compensa el significat del cèlebre gest italià. La traductora de la versió catalana també encerta en invertir l'ordre canònic de <subjecte + predicat> i col·locar el pronom *tu* al final de la frase, en un esforç de rematisar i, amb això, realçar la part vertaderament rellevant de l'oració:

Exemple 5	
Modalitat: Doblatge	Gènere: Film
Títol: *Pensavo fosse amore invece era un calesse*	TCR 30.38
(V.O.) Amedeo: Si vergogna va bene, adesso glielo dico io. Puoi andare, si vergogna Tom: Si vergogna? Ma, ma che mi hai chiamato a fare, vieni, vieni, poi questo si vergogna (V.D.E.) (Versió Doblada a l'Espanyol) Amedeo: […] ¿Puedes marcharte? Le da vergüenza. Tom: ¿Qué me vaya? Pero, ¿por qué me has hecho venir? Tú mismo me has llamado, no lo entiendo. (V.S.C.) (Versió Subtitulada en Català) Ara li diré que se'n vaja. Te'n pots anar? Li fa vergonya. -Però si m'has fet vindre tu. -No sabia que li faria vergonya.	
Problema: Cinètica	
Codi: Mobilitat	

En el mateix exemple, però, un altre signe cinètic se'ns presenta, en la traducció castellana, temporalment descompassat de la seua explicació verbal:

Exemple 6	
Modalitat: *Doblatge*	Gènere: *Film*
Títol: *Pensavo fosse amore invece era un calesse*	TCR 30.38
(V.O.) Amedeo: Si vergogna va bene, adesso glielo dico io. Puoi andare, si vergogna Tom: Si vergogna? Ma, ma che mi hai <u>chiamato a fare</u>, vieni, vieni, poi questo si vergogna (V.D.E.) Amedeo: […] ¿Puedes marcharte? Le da vergüenza. Tom: ¿Qué me vaya? Pero, ¿por qué me <u>has hecho</u> venir? Tú mismo me has <u>llamado</u>, no lo entiendo. (V.S.C.) Ara li diré que se'n vaja. Te'n pots anar? Li fa vergonya. -Però si m'has fet vindre tu. -No sabia que li faria vergonya.	
Problema: *Cinètica*	
Codi: *Mobilitat*	

En la versió castellana, el traductor ha invertit l'ordre de les dues proposicions que formen la resposta de Tomaso en italià. Giorgio demana a Amedeo que li diga a Tomaso que se'n vaja, perquè Giorgio té vergonya. Tomaso li indica a Amedeo que ell no ha anat a avergonyir ningú, que ha sigut Amedeo qui l'ha telefonat per anar a consolar el marit avergonyit, un amic d'ambdós. Mentre Tomaso pronuncia la paraula *chiamato*, fa el gest d'agafar un telèfon i posar-se'l a l'orella, assenyalant a Amedeo que ell li ha telefonat i que ha sigut idea seua acudir a casa del marit ultratjat. El text verbal es veu complementat pel signe cinètic de Tomaso, que recolza la seua argumentació amb el gest de parlar per telèfon. En la versió castellana, però, en produir-se la inversió

d'ambdues proposicions en la traducció, el gest no coincideix amb el moment en què Tomaso parla del telèfon, sinó quan es queixa d'haver-se'n d'anar. El gest apareix junt amb el sintagma verbal *has hecho* (subratllat en l'exemple), i no junt amb *llamado*. La discronia d'ambdós codis produeix novament una espècie de soroll comunicatiu que interfereix en la comprensió integral del film. Novament, la conclusió que hem d'extraure és que els comportaments cinètics detenen un rang superior en la jerarquia de prioritats de traducció: el text verbal és manipulable i podem, entre altres coses, invertir l'ordre de presentació de la informació en qualsevol moment. L'excepció es dóna precisament quan un signe cinètic (o qualsevol altre signe que pertanga als codis visuals) apareix conjuntament amb el text verbal que l'explicita. En aquests casos, cal fer coincidir paraules amb imatges, ja que el contrari és encara impossible (la imatge no és manipulable per convenció). La versió catalana ha obviat el problema i no ha fet esment del gest en qüestió, potser per raons de síntesi de la informació.

3.3. Articulació bucal

En els textos fílmics el tercer dels codis de mobilitat amb incidència en les operacions de traducció és el codi d'articulació bucal. Els moviments d'obertura i tancament de la boca estan directament relacionats amb el tipus d'ajust que hom anomena *isocronia*. En la modalitat del doblatge, el traductor ha de fer coincidir la seua proposta de traducció amb la durada dels enunciats dels personatges de pantalla: ambdós enunciats han de tenir la mateixa durada temporal, d'ací prové el terme. En la modalitat de subtitulació, el traductor ha d'intentar sincronitzar la seua traducció amb les intervencions dels personatges de pantalla, per a no confondre l'espectador i procurar que els subtítols coincidesquen amb els enunciats dels personatges que els pronuncien.

El repte, doncs, per al traductor d'ambdues modalitats consisteix a ampliar o reduir la seua proposta de traducció, en els casos en què aquesta no coincidesca amb la durada de l'enunciat del text origen, per tal que l'actor o l'actriu de doblatge siga capaç d'enunciar-la en el mateix temps en què ho fa el personatge de pantalla. Entre dues llengües com ara l'anglès, llengua origen en la major part dels textos audiovisuals, i el català com a llengua meta, la pràctica de la traducció de vegades recomana la reducció de la primera proposta de traducció (la traducció directa), ja que la llengua anglesa està repleta de monosíl·labs i bisíl·labs (i més encara com més informal siga el registre) enfront de les paraules polisil·làbiques d'una llengua romànica (Fontcuberta 1994:225). En casos concrets també pot ser necessària una ampliació de l'enunciat. Les tècniques de reducció i ampliació de la informació han de guiar-se per les teories de la pertinència (per exemple, Gutt 1991) i per les convencions a què els gèneres en qüestió estiguen subjectes en cada cultura i època. Per a l'ampliació, i en el cas dels textos audiovisuals, el traductor disposa de recursos estilístics com la repetició, els anacoluts, les glosses,

les perífrasis, etc. Per a la reducció, el traductor pot fer ús de la sinonímia entesa extensament (sinònims, antònims, hipònims, hiperònims, etc.), l'el·lipsi, la substitució, l'omissió d'elements no pertinents informativament, etc.

Així, l'objectiu que ha de perseguir el traductor en l'apartat de la isocronia en relació amb els moviments d'obertura i tancament de la boca es pot resumir així:

— *Isocronia*: aconseguir ajustar les propostes de traducció de cada enunciat amb la durada dels enunciats dels personatges de pantalla, segons els seus moviments d'obertura i tancament de la boca, ampliant o reduint el text meta segons aquest criteri. Per a l'ampliació el traductor disposa dels recursos estilístics de la repetició, glossa, perífrasi, anacoluts, sinonímia, substitució de pronoms i verbs comodins pels seus corresponents noms i verbs, etc. Per a la reducció disposa de l'el·lipsi de: verbs performatius, interjeccions, faticismes, marcadors discursius, modalitzadors, signes de puntuació, cognoms i noms propis; de redundàncies amb la imatge; de la substitució de noms i verbs per pronoms i verbs comodins; de la sinonímia i ús d'hiperònims i hipònims, entre d'altres:

	Recursos estilístics	
Ampliació (entre d'altres)	Repetició	Sinonímia
	Glossa	Hiperonímia
	Perífrasi	Hiponímia
	Anacolut	Substitució …
Reducció (entre d'altres)	Sinonímia	
	Hiperonímia	
	Hiponímia	
	Substitució	
	El·lipsi de: verbs performatius - interjeccions - marcadors discursius - faticismes - cognoms i noms - modalitzadors - signes de puntuació - redundàncies amb la imatge ...	

Recursos estilístics que permeten la consecució de la isocronia o l'ajust de la traducció segons els moviments d'articulació bucal (obertura i tancament), tant en doblatge com en subtitulació, segons es requeresca una ampliació o una reducció de l'enunciat.

L'obertura i el tancament de les boques dels personatges de pantalla marquen la durada en temps i, aproximadament, el nombre de síl·labes dels enunciats del text meta. És a dir, la traducció de cada enunciat ha de cabre en el temps que a l'actor de pantalla li coste pronunciar l'enunciat original, des del moment en què s'observa la primera articulació bucal, fins al moment en què es tanca la boca de manera definitiva. Novament, el respecte a la isocronia en un doblatge persegueix mantenir l'efecte realitat i fer el producte més versemblant. En subtitulació, aquest procediment es coneix amb el terme més ampli de *sincronització*, i la seua consecució no és, ni de bon tros, tan estricta com en la modalitat de doblatge. De totes maneres, en subtitulació no convé abusar dels silencis, ni amagar els subtítols pertanyents a un personatge amb les

intervencions en pantalla d'un altre personatge, i també s'intenta que la presència d'un subtítol en pantalla coincidesca més o menys amb el text origen que li dóna raó de ser.

En el film clàssic *The Ghost and Mrs. Muir* (Joseph L. Mankiewicz, 1947) i durant l'escena del final, s'entaula una conversa entre la Sra. Muir i la fidel criada Martha. En la versió doblada al castellà, ni el traductor, ni el director de doblatge, ni els actors es van adonar que la Sra. Muir obri la boca per a pronunciar la frase subratllada en l'exemple 7. La frase en qüestió sí que apareix en el guió original però, sorprenentment, no es va traduir. L'espectador s'enfronta a un pla mitjà de la Sra. Muir que ostensiblement obri i tanca la boca pronunciant quelcom que queda, incomprensiblement, en silenci:

Exemple 7	
Modalitat *Doblatge/Subtitulació*	Gènere *Film*
Títol *The Ghost and Mrs. Muir*	TCR 33.01
(V.O.) Lucy: Little Lucy is engaged! Martha: Little Lucy! Lucy: To the captain of a trans-Atlantic plane. Anna is very happy about it. Says it must run in the family. Martha: Aeroplanes? Not in my family, they don't. Lucy: Oh, I suppose she means captains. (V.D.E.) Lucy: […] Anna está muy contenta. Dice que debe ser cosa de familia Martha: ¿Aeroplanos? En esta familia no ha habido ninguno. *[Lucy NO CONTESTA]* (V.S.C.) Ha arribat carta d'Anna. Diu que la menuda es casa… amb un comandant d'avió. Anna està molt contenta, diu que deu ser cosa de família. Avions? En esta família no n'hi ha hagut cap. Avions no, vol dir comandants.	
Problema *Articulació bucal (Obertura i tancament de boca)*	
Codi *Mobilitat*	

L'absència de text en un moment en què un personatge obri i tanca la boca ens permet poder parlar de *traducció vulnerable* (terme encunyat per Díaz Cintas 2001, per a la modalitat de la subtitulació, per referir-se al fet que el públic que coneix la llengua origen avalua constantment la traducció subtitulada) també en la modalitat del doblatge. L'espectador espera un text i no el rep. Aquesta infracció trenca les seues expectatives, ja que l'espectador sap que el personatge en qüestió ha pronunciat alguna cosa. Ni el traductor, ni l'adaptador, ni el director de doblatge, ni els actors, han complit l'exigència de sincronitzar els moviments d'obertura i tancament de la boca amb la traducció. La isocronia és, potser, la sincronia que ocupa el rang superior entre totes les sincronies: l'espectador perdona més una discronia cinètica o fonètica que una isocronia mal realitzada. L'absència de text delata una traducció (i una adaptació) incorrecta i en aquest sentit podem parlar de traducció vulnerable.

A més, l'aparent no cooperació de l'intercanvi, basada en la violació de la màxima de manera (a Martha no li queda clar a què o qui es refereix el segon pronom *it*), queda sense resoldre: l'*it* de Lucy es refereix a *capitans* i no a *avions*, com entén la criada en primera instància. La resolució de l'ambigüitat (per a la criada, no per a l'audiència, que ho ha entès perfectament des del primer moment, perquè coneix la història prèvia de la Sra. Muir amb el capità) queda en suspens en la versió doblada, per l'absència de resposta, així com el significat afegit de la innocència que mostra el perfil psicològic de la criada.

D'altra banda, un factor extern que pesa en aquest cas és l'any de l'encàrrec de la traducció. Una pel·lícula de l'any 1947, doblada amb seguretat pocs anys més tard, com testifica el to de les veus, no rebia el tracte que reben els films actuals (excloent-ne les sèries B i els telefilms de consum domèstic). És més fàcil trobar casos com el descrit entre doblatges antics, de l'època del franquisme, que entre doblatges actuals.

En la versió subtitulada al català, no obstant això, sí que s'ha traduït el fragment en qüestió. Les supressions, d'altra banda habituals en aquesta modalitat de traducció, no han afectat el fragment per entendre el traductor que es tracta d'informació rellevant.

En els dos exemples següents, s'observen sengles discronies en la sincronització de la traducció respecte als moviments d'obertura i tancament de la boca dels personatges de pantalla. En el primer exemple, ja tractat en l'apartat anterior amb altres finalitats, la traducció es queda curta respecte a la durada dels moviments d'articulació bucal de l'actor original:

Exemple 8	
Modalitat *Doblatge*	Gènere *Film*
Títol *Pensavo fosse amore invece era un calesse*	TCR 30.38
(V.O.) Giorgio: Mi vergogno, mandalo via. Amedeo: Come, ti metti vergogna di Tommaso? Giorgio: Sì, mi vergogno. Amedeo: Si vergogna, va bene, adesso glielo dico io. (V.D.E.) Amedeo: Está bien, ahora le diré que se vaya. (Després, aquest personatge obri i tanca 4 vegades la boca, en un pla mitjà, sense que l'espectador escolte ni una sola paraula)	
Problema *Articulació bucal (Obertura i tancament de boca)*	
Codi *Mobilitat*	

En l'exemple, s'observa que la traducció espanyola és més curta que l'enunciat de l'original italià. No sembla complicat afegir més text en espanyol, o simplement reproduir la proposició *si vergogna* (*té vergonya, s'avergonyeix*) per a evitar que l'espectador veja els moviments articulatoris d'Amedeo i no senta res. Ni el traductor, ni l'adaptador, ni el director, ni els actors es van adonar de la discronia i la versió doblada en espanyol es va exhibir amb un cridaner silenci en el lloc de la frase italiana. Probablement, caldria mencionar ací que el film en qüestió ha tingut més circulació en la televisió i en el vídeo domèstic que en la pantalla gran (on desconeixem que s'haja exhibit), per la qual cosa és possible que el mitjà d'exhibició haja sigut un factor determinant per a la consecució de la qualitat final del producte.

L'exemple 9 mostra també un cas de discronia del text meta respecte als moviments d'obertura i tancament de boca del personatge del text origen. En aquest cas, tanmateix, el problema és el contrari: hi ha massa text en la versió doblada, de manera que l'actor original tanca la boca i l'espectador continua escoltant text en la seua llengua. Novament, no podem parlar d'un compliment detallat en l'exigència de les sincronies:

Exemple 9	
Modalitat *Doblatge*	Gènere *Film*
Títol *Pensavo fosse amore invece era un calesse*	TCR 32:16
(V.O.) Chiara: C'hai pensato? Tom: C'ho, c'ho pensato a che cosa Chiara, a che cosa? (V.D.E.) Tom: (G) Oye, ¿de qué me hablas, qué tengo que pensar?	
Problema *Articulació bucal (Obertura i tancament de boca)*	
Codi *Mobilitat*	

L'espectador observa que l'actor ja ha tancat la boca i, no obstant això, continua escoltant el final del seu enunciat. En aquest sentit també podem parlar, com anteriorment, de traducció vulnerable. L'espectador ha vist que l'actor ja ha callat i, per tant, reconeix que es troba davant una mala adaptació o davant una mala actuació (i direcció).

De fet, sembla que en aquesta ocasió és així. El traductor ha oferit una traducció que, en principi, compleix les exigències sil·làbiques del text origen. Si en el text origen trobem 12 síl·labes, realitzant les sinalefes de *pensato-a* i de *Chiara-a*, i no computant l'elisió de la <a> final de *cosa* que omet l'actor de pantalla en la segona ocasió que pronuncia aquesta paraula, el text castellà presenta 13 síl·labes, amb la qual cosa sembla que el seu doblatge no hauria d'haver causat més problemes. Amb tot, l'actor de doblatge es recrea amb un gest inicial (inexistent en el text origen) i amb la pronunciació lenta i arrossegada de la interjecció *oye*. Mentre l'actor executa el gest i pronuncia la interjecció, l'actor de pantalla ja ha emès la major part del seu enunciat en italià, perquè parla amb rapidesa, i només li queda per repetir la part final, *a che cosa*. En l'espai i el temps en què pronuncia aquest sintagma, l'actor de doblatge ha intentat col·locar tota la seua intervenció (*¿de qué me hablas, qué tengo que pensar?*), amb la qual cosa la part final (*qué tengo que pensar*) s'escolta mentre veiem l'actor de pantalla amb els llavis completament tancats.

No està en mans del traductor el control de l'execució final de la seua traducció. Tanmateix, en els casos en què s'enfronta a un text pronunciat amb rapidesa en termes generals, pot prevenir les dificultats de sincronització intentant sintetitzar la traducció respecte al text origen. Així, una alternativa com *Oye, ¿de qué me hablas, Clara?*, no hauria presentat dificultats de sincronització, fins i tot afegint l'inexistent gest inicial que creiem que es tracta d'una confusió del *c'ho* italià, amb el so que dóna nom al verb onomatopeic castellà *chistar*.

Tant aquest tipus de discronia com l'anterior, no afecta la modalitat de subtitulació, llevat que la traducció siga sensiblement superior o inferior al text origen, la qual cosa suposaria o bé encavalcar un subtítol amb l'enunciat següent en llengua origen (si la traducció és massa llarga), o bé desorientar l'espectador per dificultar-li el reconeixe-

ment i la correspondència d'un subtítol massa curt amb el seu respectiu enunciat, si aquest és massa llarg.

FREDERIC CHAUME VARELA
Universitat Jaume I

REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES

BASSNETT-MCGUIRE, S. (1978) «Translating spatial poetry: an examination of theatre texts in performance», en J. HOLMES *et al.* (eds.) *Literature and Translation*. Lovaina: Acco, pp. 161-176.

BETTETINI, G. (1986) *La conversación audiovisual*. Madrid: Cátedra.

CARMONA R. (1996 [1ª ed.1990]) *Cómo se comenta un texto fílmico*. Madrid: Cátedra.

CASETTI, F. i F. DI CHIO (1991) *Cómo analizar un film*. Barcelona: Paidós.

DÍAZ CINTAS, J. (2001) *La traducción audiovisual: El subtitulado.* Salamanca: Almar.

EPSTEIN, J. (1975) *Ecrits sur le cinéma*, 1921-1953. París: Cinema Club/Seghers.

FODOR, I. (1976) *Film Dubbing: Phonetic, Semiotic, Esthetic and Psychological Aspects*. Hamburg: Helmut Buske.

FONTCUBERTA, J. (1994) «La creativitat en el llenguatge en la traducció audiovisual», en MESEGUER, L. (ed.) *Metàfora i creativitat*. Castelló de la Plana: Universitat Jaume I, pp. 253-258.

FOWLER, R. (1986) *Linguistic Criticism*. Oxford: Oxford University Press.

GAMBIER, Y. i E. SUOMELA-SALMI (1994) «Subtitling: A Type of Transfer» en EGUÍLUZ, F. *et al.* (ed.) *Trasvases Culturales: Literatura, Cine, Traducción*. Gasteiz: Universidad del País Vasco-Euskal Herriko Unibertsitatea.

GARÍ, J. (1995) *La conversación mural*. Madrid: Fundesco.

GONZÁLEZ REQUENA, J. (1989) *El espectáculo informativo*. Madrid: Akal.

GRICE, H.P. (1975) «Logic and conversation», en COLE, P. i J.L. MORGAN (eds.) *Syntax and Semantics III, Speech Acts*. Nova York: Academic Press, pp. 41-58.

GRICE, H.P. (1978) «Further notes on logic and conversation», en COLE, P. (ed.) *Radical Pragmatics*. Nova York: Academic Press.

GUBERN, R. (1992) *La mirada opulenta. Exploración de la iconosfera contemporánea*. Barcelona: Gustavo Gili (2ª Ed.).

GUTT, E. (1991) *Translation and Relevance*. Oxford: Blackwell.

IZARD, N. (1992) *La traducció cinematogràfica*. Barcelona: Publicacions de la Generalitat de Catalunya.

LECUONA, L. (1994) «Entre el doblaje y la subtitulación: la interpretación simultánea en el cine», en EGUÍLUZ, F. *et al*. (eds.) *Trasvases Culturales: Literatura, Cine, Traducción*. Gasteiz: Universidad del País Vasco-Euskal Herriko Unibertsitatea.

MARTÍN, L. (1994) «Estudio de las diferentes fases del proceso de doblaje», en EGUÍLUZ, F. *et al.* (eds.) *Trasvases Culturales: Literatura, Cine, Traducción*. Gasteiz: Universidad del País Vasco-Euskal Herriko Unibertsitatea, pp. 323-330.

MESEGUER, L. (1994) *Metàfora i Creativitat*. Castelló de la Plana: Universitat Jaume I.

POYATOS, F. (1997) «Aspects, problems and challenges of nonverbal communication in literary translation», en POYATOS, F. (ed.) *Nonverbal Communication and Translation*. Amsterdam i Filadelfia: John Benjamins, pp. 17-47.

VILLAFAÑE, J. (1996) *Principios de Teoría General de la Imagen*. Madrid: Pirámide.

MATERIAL AUDIOVISUAL

Bewitched (William Asher, 1965) Capítol 39-202.
– *Embruixada* (William Asher, 1965) Capítol 39-202 (V. D. C.).
The Ghost and Mrs. Muir (Joseph L. Mankiewicz, 1947).
– *El fantasma y la Sra. Muir* (Joseph L. Mankiewicz, 1947) (V. D. E.).
– *El fantasma i la Sra. Muir* (Joseph L. Mankiewicz, 1947) (V. S. C.).
Mission: Impossible (Bruce Geller, 1966-1973, CBS).
– *Missió: Impossible* (Bruce Geller, 1966-1973, CBS) (V. D. C.).
Pensavo fosse amore invece era un calesse (Massimo Troisi, 1991).
– *El amor no es lo que parece* (Massimo Troisi, 1991) (V. D. E.).
– *L'amor no és el que sembla* (Massimo Troisi, 1991) (V. S. C.).
La règle du jeu (Jean Renoir, 1939).
– *La regla del joc* (Jean Renoir, 1939) (V. S. C.).
Wild River (Elia Kazan, 1960).
–*Riu Salvatge* (Elia Kazan, 1960) (V. D. C.).

ADOLF PIQUER

TEATRE SENSE PARETS. A PROPÒSIT DE LES NOVES DRAMATÚRGIES AL CARRER

Sembla estrany o, com a mínim, agosarat i cridaner, esmentar les parets en el teatre. No som pas nosaltres qui ho fem, sinó Bertold Brecht quan enunciava les seues teories relatives al distanciament actoral en la seua relació amb l'espectador.[1] Des d'aleshores, però, han caigut molts murs i edificis.

Si esbrinem una mica la història teatral de la humanitat, ens adonarem que la construcció de recintes on realitzar festes i representacions no ha estat res més que una alternativa al lloc de representació de les ficcions més espontani i natural: el carrer. Per això no volem fer les nostres apreciacions des de l'esnobisme que suposaria esmentar la modernitat o la postmodernitat, ans al contrari, som conscients dels lligams sempiterns de la representació amb l'espai públic. Aquest, donades les característiques encara socials dels éssers humans, no podia ser altre que el lloc de trobada dels ciutadans. Per tant, res més lluny del nostre ànim que donar-nos una pàtina de modernitat a partir de l'aparença innovadora en la ubicació de l'espectacle.

Dit això, caldria, tanmateix, ser conscients que –com en aquella ja vella cançó de Dylan– els temps estan canviant. Les tecnologies s'imposen en tots els àmbits i, aquest que semblava consagrat a la tradició, s'immergeix en l'onada d'innovació que prioritza l'espectacle.

Els extrems del nostre raonament ens porten a reflexionar, vacil·lar i concretar sobre què ha estat de l'espectacle al carrer, concebut com a vessant lúdica tradicional a la qual

(1) A propòsit de Brecht i la seua concepció del teatre vid. Valentin, Jean *et alii* (eds.) (2000).

Caplletra 33 (Tardor 2003), pp. 93-106

s'han incorporat els vents de la nova era. Al mig queda la necessitat d'exemplificar amb el teatre nostrat, amb aquell que ha deixat les parets de ciment i s'ha postulat com a proposta de fenomen de masses.

Això ho hem de tenir ben present quan valorem l'espectacle teatral i, sobretot, la seua capacitat comunicativa en llocs de trobada de multituds. La convocatòria lúdica de la festa s'associa amb la representació, amb la carnavalització de la qual es va preocupar Baktin.

Pensem, doncs, en aquesta evolució que va de les saturnals del món clàssic fins a la festa dels espectacles al carrer de l'actualitat passant, és clar, per l'obligada referència al contrast diacrònic entre teatre en un espai lliure i teatre en un edifici. A partir d'aquest punt ens hauríem d'endinsar en una reflexió més pròpia del nostre àmbit lingüístic i territorial per perfilar i determinar les aportacions que el teatre català ha fet a aquesta nova mena d'espectacles. De tota manera caldria tenir en compte que el mateix fet espectacular està, sovint, concebut per transcendir fronteres i aleshores hauríem d'esplaiar-nos més en qüestions de gènere que no pas en qüestions nacionals, com al seu moment van proposar Patrice Pavis (1990) i Jaques Body (1996).

1.- Qüestió d'espai

La denominació "Teatre de carrer" ha aparegut com a convenció per determinar, en els dies en què vivim, una activitat artística que se centra en la ubicació de l'espectacle teatral en un context urbà. Ara bé, per damunt d'això caldria establir que les formes d'expressió i les tipologies de l'espectacle teatral en el carrer són diverses.

Fent una recapitulació de les manifestacions teatrals i (o) parateatrals que es poden trobar dins del marc urbà, n'hi ha algunes com ara el circ, les processons, altres tipus de representacions itinerants, la posada en escena en una plaça o en un altre lloc estable que no siga la sala que ara coneixem amb el nom de teatre. Totes són combinacions aprofitables per a l'estudi dins d'un concepte tan ampli, que transgredeixen les fronteres de l'ortodòxia marcada pels preceptes de gènere i ens arrosseguen a encabir la parateatralitat com a fet espectacular.

Demanar-nos per la caracterització de l'espai de representació convida a una reflexió metateatral que ve de lluny. L'aparició de l'arquitectura que encercla el fet de la representació va donar característiques molt diferents a les convocatòries escèniques en cada lloc. D'ací que el teatre clàssic disposés d'una distribució en funció de les seues necessitats comunicatives: lloc per al cor, etc. També va ser decisiva en l'aparició dels teatres nacionals. Així l'escena oberta del teatre anglés permetia una actuació dirigida a diversos fronts, mentre que l'escena del pati de comèdies espanyol invitava, des del prosceni, a una actuació frontal. D'això se'n derivava també la visió en aquesta dimensió. Els diferents teatres orientals, al seu torn, també van optar per una distribució

pròpia. El llenguatge no verbal, el posicionament de l'actor en escena i les seues evolucions queden condicionats per aquesta distribució de l'espai.

Pensem, ara, que la condició que marca l'espai en el carrer per a les evolucions de l'actor i per a l'expressió a través del llenguatge corporal obri altres possibilitats a més de les dels anomenats espectacles de sala. Per exemple, la presència o absència d'escenari implica un mode d'ubicació diferent de l'actor segons els casos. Situar-se al bell mig d'una multitud o, per contra, dalt d'un escenari, d'un balcó, d'una bastida o dalt d'unes cames-llargues suposa concebre l'emissió i la recepció d'una manera molt diversa, adequant-se, segons les situacions, a cada circumstància.

Pensem que la dramatúrgia catalana ha tingut molt en compte l'adequació i l'evolució de l'actor en funció de l'entorn immediat. La necessitat de poder realitzar el treball d'actuació en unes condicions òptimes ha portat a plantejar la qüestió de l'espai com a un fonament de referència obligatòria en aquesta mena d'espectacles. Els actors de La Fura dels Baus i de Comediants, per exemple, van optar per treballar en aquest camp ajudats d'aquells elements que els podien servir de crossa en lloc de la clàssica tarima-escenari. D'ací que alguns dels espectacles de carrer de més renom d'aquests grups comptaren amb actors que havien assajat la seua presència en balconades i carrers, amb el suport d'objectes i artilugis que els ajudaven a marcar certes distàncies entre l'espectador i ells.

D'aquesta manera podíem observar com l'espectacle de les carretilles portades pels dimonis de Comediants servien per obrir pas als actors d'una manera molt eficient. L'espectador esglaiat pel foc i les purnes que li cauen al damunt se separa espaordit de l'actor i el deixa dansar i gesticular mantenint les distàncies prudents.

En el mateix sentit, el foc i els elements agressius fan que els actors de l'espectacle *Accions*, de La Fura dels Baus obrin espais entre la gent i, encara més, la conduesquen segons uns interessos estratègics concrets.

Aquesta visió de la interacció espectacular entre actor i públic, per tant, està fortament condicionada per l'espai de cada representació. No és el mateix una actuació en un gran estadi, amb el públic ubicat a les graderies o en la gespa, que l'actuació recorrent els carrers d'una vila. Cal preparar l'actuació per a cada cas, amotllar l'espectacle a l'entorn, dibuixar les estratègies de la representació d'acord al lloc on succeeixen les coses. Michael Vanden (1991) ha sabut sintetitzar aquesta línia de canvi entre els textos teatrals –entesos com allò preestablert– i l'actuació com a *performance*. De la mateixa manera Susan Bennett (1990) ha incidit en la idea d'adequació de cada producció en el moment de l'actuació orientada a condicionar les circumstàncies de recepció.

En altres casos, també pensant en la recepció, la disposició d'un escenari a l'aire lliure, en grans espais, demana tenir prevista l'eficàcia de la comunicació. Així, per exemple, es té en compte en els darrers espectacles de Xarxa Teatre: *Veles e vents*

i *Déus o bèsties* juguen amb una perspectiva frontal on l'escenari consisteix en una estructura gegantina on se situen els actors. En el primer dels casos un vaixell que, mitjançant les estructures mòbils de l'escenografia, canvia d'icones i símbols: la nau de vela, per exemple, es converteix en un petroler. En el segon cas, els actors evolucionen dins d'un bastiment que divideix l'escena en diverses altures.

A més, la caracterització dels personatges a partir d'estructures gegantines que es mouen entre el públic permet la visibilitat òptima, que seria més difícil en cas que el personatge estigués representat per un actor sense aquesta impedimenta. Pensem en alguns dels gegants que han servit de referència en grans espectacles com ara la cerimònia d'inauguració dels Jocs Olímpics de Barcelona 92 i l'Hèrcules que apareixia a l'estadi.

Tot i això l'espai també condiciona l'aparició dels gegants. Hi ha llocs on la conducció d'aquests artilugis es fa complicada o, simplement, impossible; sobretot tenint present que l'espectacle pot tenir un caràcter de representació itinerant –cercavila–, estàtic o mixt.

Fent balanç d'aquest apartat, la integració de l'espectacle en el seu entorn torna a ser una qüestió d'actualitat. Si a l'antiguitat les festes dionisíaques convidaven a la imitació, teatralització i burla d'allò que va des del més sagrat al quotidià, a l'Edat Mitjana els joglars també van saber disposar d'aquests espais per contar i cantar en places i carrers,[2] si més no l'església disposava de les seues façanes per exportar la seua ideologia, fins i tot representant els seus dogmes al carrer. La carnavalització, la representació de la disfressa entre el poble sempre ha estat una mena de teatre no canònic que ha servit de suport a algunes tradicions populars i manifestacions parateatrals. La manca d'infraestructures ha fet que sovint la representació s'amotllés a l'entorn.

En un sentit semblant, els comediants espanyols havien d'adequar-se als espais de què disposaven en cada localitat per a l'actuació. Només l'èxit del fenomen teatral de la comèdia espanyola va proveir d'infraestructures de representació. Entenem que amb anterioritat les representacions es donaven en llocs diversos. Pensem, per exemple, en els escenaris itinerants de les roques del Corpus de València, o en les referències a l'entremés que apareixen en alguns dels clàssics catalans, deslligades de l'al·lusió a un edifici concret que l'acollís.

En l'actualitat, els mitjans tecnològics de què es disposa per a les representacions afavoreixen la inclusió d'aquestes en grans espais per a grups de gent nombrosos.[3] Les videopantalles gegants, per exemple, permeten la retransmissió d'una actuació en llocs de gran afluència. Sembla que la sala haja quedat restringida a minories. Tot i això, a ella també es trasllada la tecnologia. Pensem en el cas de La Cubana i la seua obra *Cegada de amor*, on es produïen curioses transicions entre la imatge projectada i la representació corporeïtzada dels actors.

(2) Pel que fa al teatre medieval i les seues característiques es pot consultar Massip, Francesc (1992).

(3) A propòsit de l'aprofitament de les tecnologies en les representacions destinades a multituds vid. Piquer (2000; també el monogràfic de *Theatre journal*, 51-4.

2.- L'ACTOR

Parlar de l'actor en el carrer és parlar de la preparació actoral i de les tècniques d'interpretació. La correlació entre el llenguatge corporal i el verbal canvien la seua importància en comparació amb el teatre de sala. Tot això tenint en compte factors com els suara esmentats a propòsit de la relació amb l'espai en què es desenvolupa l'activitat del personatge.

Pensem, d'entrada, que la representació pot ser entesa com a acció individualitzada o com a resultat d'una repetició constant –la mateixa en realitzacions diverses– per part dels actors (Ryngaert, 1991:20). Més enllà de la concepció clàssica del treball de l'actor es va desenvolupar, a partir dels seixanta principalment, un corrent que trenca amb la concepció del suport escrit com a fonament de la representació (Harding ed., 2000; Christoffersen, 1993). L'anomenat *happening* va adquirir importància. La improvisació es va consolidar com a forma de comunicació a partir de les situacions donades a l'actor. És a dir, es va començar a deixar de banda l'encotillament del text escrit preestablert.

La intenció de fer idèntica cada interpretació a la del moment de partida, voluntat inherent als plantejaments estalivnaskians, va trobar alternatives en el treball auspiciat en les propostes del *Living Theatre* i l'*Open Theatre*, al temps que es consolidaven les realitzacions del teatre laboratori proposat per Grotowski i la seua escola (Roose-Evans, 1989). Així es va arribar a convertir, en l'època, en un referent ideològic a causa dels seus paràmetres de propostes populars –en el sentit que el terme tenia a partir de les cultures de l'Est d'Europa– al temps que va servir per trencar amb la visió clàssica i els conceptes tòpics de la representació. De la mateixa manera, teòrics com Tadeutz Kantor[4] van seguir aportant nous criteris a la teatralització des de l'Est europeu.

La fortuna que la mímica va assolir, sobretot arran dels èxits de Marcel Marceau, també va portar alguns grups d'autors a aventurar-se en aquesta nova plàstica de l'espectacle, cas dels inicis de Joglars.[5] Així ens acostàvem al final de mil·lenni passat amb l'increment d'una força que tendia a replantejar els fonaments tradicionals. L'estratègia de distanciament i la quarta paret eren figues d'un altre paner.

És a dir, la dicotomia escriptura-representació es va fer cada cop més palesa i els directors i actors tendien a l'allunyament del text original quan no al muntatge a partir d'un treball conceptual. Es tractava de recuperar cert esperit d'avantguarda. Pensem que per a Artaud l'actor s'havia de recrear en cada representació. D'ací que la presència del teatre pànic i de certa manca de mètode es constituís en proposta. Malgrat això hi ha crítics com ara Ryngaert que opinen que això seria el resultat de la reproducció de vells esquemes preexistents que, com a la *Commedia dell'arte*, partien de comportaments preestablerts i de la disposició d'un seguit de recursos dels quals pot servir-se

(4) Sobre els escrits de Tadeutz Kantor es pot consultar l'edició d'aquests en Kantor, Tadeutz (1993).

(5) Sobre la història de Joglars vid. Racionero, Lluís/ Antoni Bartomeus (1987).

l'actor. Segons Ryngaert, l'expressió corporal i el crit completen els efectes del text en la representació. Ara bé, al nostre entendre, caldrà calcular en quina mesura s'ha de donar més importància a uns elements expressius que als altres en funció del context on es representa.

La representació a partir del cos i les teories sobre gestualitat i presència dels actors són motiu d'assajos i d'especialització en diverses escoles de teatre que darrerament donen suport a alguns dels grups amb presència al carrer. És a dir, la representació teatral al carrer s'està desenvolupant, com abans havia ocorregut amb el treball anomenat de sala, a partir de teories i posades en pràctica de noves experiències (Huston, 1992). Pensem, a tall d'exemple, en l'escola d'actors de Pep Gatell i Jüngen Müller coneguda com a *Work in progress*, que, a l'ombra de La Fura dels Baus, funciona com a camp de proves on s'apliquen les noves tecnologies.

Pel que fa a la preparació de l'actor, cal tenir en compte que la mundialització ens porta a conèixer cultures que fins el moment ens semblaven exòtiques i llunyanes, l'acosta a noves formes de plantejar-se la representació. Des que A. Artaud es va veure fascinat per les danses i representacions balineses, d'altres han buscat en àmbits culturals aliens als occidentals noves tècniques i formes d'entendre la interpretació. Així, per exemple, es va desplegar tot un corrent d'investigació que durant els anys seixanta i setanta va incorporar noves formes de treball per als actors, a l'ombra de les innovacions que hem citat.

Deixant un poc de banda la vella dicotomia sobre la interpretació entre una escola grotovskiana i una altra d'estalivnaskiana, la cosa va passar a majors i alguns es van trobar amb formes d'interpretació amb paràmetres ben diferents dels occidentals. Així, les investigacions de caire antropològic d'Eugenio Barba van portar el grup *Odin* a beure de les formes de cosificació dels mites i de les reproduccions de la realitat que es donaven en cultures més remotes.[6]

La presència de les màscares, per exemple, reconduïa algunes de les teories de la interpretació cap al terreny de la integració de l'actor amb allò que el convertia en personatge, la seua nova cara. Com s'esdevenia amb les representacions del món clàssic i oriental, l'actor es converteix, amb l'ús de la màscara, en déu o dimoni, en animal o ésser meravellós. L'emmascarat entre el públic o dalt de l'escenari és una realitat diferent de la vida quotidiana, allunyada del realisme que havia imposat una estètica anterior (Rosselló, 1998:81). L'actor manifesta externament la conversió en personatge i està obligat a ser coherent amb allò que li serveix de senyera. Pensem en casos concrets: els dimonis de Comediants estan abocats a gesticular i comportar-se segons preveu la tradició cristiana. D'ací que determinats gestos que hom puga qualificar d'obscens, el caràcter entremaliat i aparentment luxuriós respondrien a la norma dictada per l'envoltori expressiu: màscara, vestimenta i accessoris. Així continuaríem fent un examen de molts personatges d'aquest grup que han transcendit les fronteres d'un muntatge i s'han afermat de manera transversal superant els límits d'una obra.

(6) Sobre això vid. E. Barba (1983).

El personatge –sovint mancat de la paraula perquè les seues evolucions es donen dins aglomeracions de gent, on es perd fàcilment la seua veu sense amplificació– comunica amb la seua aparença externa. Per això és important la seua identificació segons determinats indicis. Un altre exemple ens el serveix un espectacle de Xarxa Teatre, *Íbers*, on la irrupció d'un personatge abillat amb roba d'expedicionari, capell colonial anglès i que fuma en pipa, ens recorda l'exploració i posterior colonització d'Àfrica. No cal, per tant, cap predicació verbal *de* o *sobre* el personatge. Els indicis fan que el públic puga interpretar qui és a partir dels seus atributs. Un espectacle anterior d'aquest grup, *El dolçainer de Tales*, s'havia preparat a partir de la indagació de caire antropològic, a través de la qual es va arribar a la confecció d'uns vestits que mantinguessen relació amb l'època i els costums valencians que es volien recrear. Resultat d'això va ser un treball de preparació del text que va voler canalitzar l'aparença externa dels personatges i relacionar-la amb el seu discurs. Així semblava reflectir-ho la presència d'un capellà vuitcentista o d'un alcalde ostentós i demagògic que en aquesta ocasió recolzaven la seua caracterització superficial amb un discurs verbal coherent amb l'aparença.

Segons el que acabem de veure, allò que en el teatre de sala podria estar supeditat a la paraula –preeminència de la caracterització d'un tipus a través del discurs oral– en el teatre de carrer no parlat s'ha d'entendre a partir de signes externs com ara el gest i l'envoltori de la disfressa. El seu discurs corporal, en conseqüència, serà el propi d'allò que l'envolta i coherent amb l'hipotètic discurs social, històric i ideològic que l'espectador li podria atribuir.

És ací on entren en joc altres factors més pròxims a la nostra cultura. Si abans hem parlat de la importància de les danses balineses per a Artaud o Barba, no podem oblidar que la fesomia cultural dels pobles es manifesta en formes pròpies. Aquest és el cas de determinades manifestacions parateatrals de caràcter religiós, ludicofestiu, tradicional, etc., integrades en les representacions dels nostres grups. En aquesta línia caldria parlar d'un treball actoral dirigit a establir lligams amb aquests personatges inserits en la tradició cultural de cada poble. El cas que ens ocupa, no podria ser d'una altra manera, és el de la cultura catalana, dins d'un marc referencial europeu occidental.

És per això que per desenvolupar un estudi crític d'aquest tipus de teatre caldria partir d'un seguit de paràmetres diversos, analitzar els sistemes d'estudi vàlids universalment, però alhora aplicar-los a una esfera simbòlica concreta. Even-Zohar (1979) va posar de manifest la necessitat de fer de la crítica literària un sistema de sistemes en el qual els factors culturals, socials, econòmics i d'altres haurien d'anar prenent importància a l'hora d'estudiar l'obra d'art. Creiem justament apropiat emprar aquesta reflexió per parlar de les circumstàncies que han d'anar vinculant actor i cultura. La incorporació d'elements parateatrals en els espectacles actuals ha esdevingut un corrent molt important entre els nostres grups de carrer. Així, el cas de Comediants o Xarxa Teatre, que han incorporat elements de la tradició festiva catalana als seus muntatges. També la importància dels gegants i capgrossos, per exemple, o

l'abundància d'estereotips socials lligats al nostre context amb què es pot trobar l'espectador d'aquests grups.

Vist això, caldrà saber fins a quin punt l'actor ha de respondre amb una representació que s'adiga amb els components consuetudinaris d'allò que representa. Per conduir-la hi ha la tasca del director que la planteja. Així, podem veure com en determinats treballs actorals dels grups suara citats hi ha clares reminiscències de danses, moviments i tendències d'arrel tradicional, algunes de les quals es poden seguir en costumaris i llibres especialitzats en aquesta línia.[7]

Així, doncs, l'actor es converteix en un ésser que treballa en diferents línies. Una seria la de la improvisació en el marc del carrer, adaptant-se a unes circumstàncies cada vegada diferents; l'altra seria la del treball previ, la caracterització en funció del seu paper en el muntatge que seria l'assajada. En aquest sentit, ja hem dit que en nombroses ocasions el treball anava dirigit a comunicar sense la paraula, o amb ella, però prioritzant el gest, el crit i el paper de la indumentària.

La qüestió de l'ús verbal s'adequa al sentit de l'estratègia, depén d'unes prioritats. Un dels defensors de la incorporació de tècniques afins a l'ús de la paraula és Jorge Eines (1994). Per a ell, si el gest suposava un allunyament de certes formes tradicionals on dominava el valor i el pes literari de la paraula, ara veu necessari que es recupere l'ús d'aquesta per afavorir la interrelació entre actor i públic de manera més completa que quan la capacitat comunicativa de l'actor queda limitada.

L'expressió oral, tanmateix, risca de convertir-se en un llast en aquells casos en què l'espectacle s'exporte a altres zones lingüístiques. Hi ha, a més, altres tipus de factors culturals nacionals que necessiten d'explicacions fora del seu marc referencial habitual. Al principi de l'epígraf destacàvem la importància de determinats components culturals a l'hora de construir referents. Aquests, que formen part de la cultura comuna, s'insereixen en un context comunicatiu on l'actor i el seu treball previ formen una part de l'espectacle. L'altra part correspon a la recepció.

El públic, sovint silenciós i assegut en la sala, pren altres actituds en l'espai obert.

3- EL RECEPTOR

La presència de l'espectador i els mecanismes que operen en la recepció d'aquest tipus de teatre resulten decisius en la seua concepció i poden condicionar els plantejaments, el desenvolupament i l'èxit de les representacions.

A més, direm que hi ha un factor social que resulta determinant en l'acceptació d'aquesta mena de representacions: es tracta de portar el teatre a l'espectador, integrar-lo en l'espectacle, a diferència de l'espai resclòs on es demana una altra mena de predisposició i actitud inicial per la seua part.

D'entrada haurem de distingir algunes peculiaritats que determinen aquesta estètica. El concepte de recepció del teatre de carrer es diferencia del que s'anomena teatre

(7) Pensant en alguns exemples concrets podem citar el cas del cabuts emprats en alguns espectacles de Comediants o en el treball que Xarxa Teatre va realitzar en la documentació prèvia al seu muntatge *El dolçainer de Tales*, en el qual es reprenien referències del *Costumari Català* de Joan Amades i d'alguns dels treballs sobre tradició teatral i festiva catalana de Xavier Fàbregas.

de sala en alguns aspectes com la participació més activa enfront de la concepció passiva de l'espectacle convencional. No és únicament el fet de seure o estar dret, sinó la dinàmica que comporta engrescar el públic, animar-lo, arrossegar-lo a participar o treballar amb ell, sorprenent-lo i desplaçant-lo, allò que activa unes condicions de recepció diferents.

L'aspecte sociològic d'aquesta consideració, per tant, afavoreix una dimensió majoritària pel que fa al nombre d'espectadors, de vegades massificada, molt diferent dels llocs amb aforament més limitat.

En aquest punt anotarem que la idea de recepció activa[8] és fonamental perquè, com hem dit, l'espectador es pot veure més implicat. P. Tantinyà, de La Fura dels Baus, parlava així de la concepció que tenen de l'espectador:

> Sí, aunque actualmente también estamos en el mundo del teatro de texto. Pero sí, evidentemente, nuestra escuela fue la calle y, a partir de aquí desarrollamos todo nuestro lenguaje en cuanto a que no haya esta famosa cuarta pared, y que realmente el público sienta el espectáculo consigo mismo, es decir, que no está lejos, no está cortado. Todo esto es lo que a nosotros, en lo que respecta a la línea de trabajo del lenguaje del teatro furero, lo que más nos interesa.[9]

Això no lleva, de tota manera, que hi haja possibilitats d'interpretació i diversió alhora, com ocorre en el teatre convencional. Dos factors de la recepció de l'art s'integren de manera compatible. Es podria dir que, en aquest sentit, la massificació de l'art no està barallada amb la qualitat: tot depén del producte que s'ofereix, de la seua acceptació i de la identificació d'uns certs valors artístics.

El trencament dels paràmetres estètics de caire més tradicional dóna un rendiment clau al concepte d'espectacularitat. Aprofitar façanes d'edificis, elements pirotècnics, canalitzar o conduir el públic per determinats carrers o desplaçar-lo segons una estratègia predeterminada suposa que la sorpresa siga un mecanisme operatiu de gran rendiment i constituesca un dels eixos bàsics per trencar les expectatives que es generen en la recepció: és molt més sorprenent l'aparició d'un personatge acompanyada del soroll de la pirotècnia per darrere de l'espectador que no una entrada en escena clàssica vista des de la platea.

Entra en joc, aquí, un factor clau. Es tracta de l'experiència prèvia de l'espectador, allò que Wolfgang Iser (1976) anomena *repertori* de l'individu i que nosaltres considerarem en la seua dimensió esteticoteatral. No serà el mateix observar un espectacle de carrer per primera vegada que assistir-hi amb certa freqüència. Hi ha, per tant, un component d'*educació teatral* que condiciona la predisposició del receptor.

És més, també dependrà del tipus de representació que espere l'espectador. No es poden considerar en igualtat de condicions de recepció determinats espectacles infantils que espectacles amb recolzament pirotècnic on el soroll, la llum i la capacitat de sorprendre aquests horitzons d'expectatives són variables. Fins i tot la sorpresa, el

(8) L'estètica de la recepció de l'escola de Constança va emprar aquest criteri. Wofgang Iser (1976) el va aplicar al camp de la lectura distingint entre allò que era l'experiència anterior del lector, les expectatives suscitades per aquesta i els efectes que produïa la recepció d'un text concret enfront d'aquestes experiències anteriors. Nosaltres pretenem, aquí, un enfocament similar pel que fa a l'experiència de l'expectador i als horitzons d'expectatives d'aquest.

(9) Entrevista a *Fiestacultura* 7, estiu 2001, p. 20.

trencament, arriba a punts en què l'espectador es veu angoixat, com ocorre amb algunes accions de La Fura dels Baus.

Arribem ací a tenir en compte un altre element fonamental en la concepció de la recepció del teatre al carrer. Si en el cas dels espectacles de sala resultava important la paraula com a vehicle de transmissió textual, en el cas que ara ens ocupa podem dir que el llenguatge predominant serà el de la figuració. Els símbols, els moviments corporals, la iconicitat dels elements que conformen la representació, fan que es construesca un llenguatge figurat en el qual la paraula pot ser, fins i tot, un component prescindible. El llenguatge de la música, la simbologia dels colors o dels sorolls, dels elements gegantins, obre un ventall de possibilitats interpretatives no tan limitat com el de la comunicació oral (Aston/ Savona, 1991: 115).

És ací on rau un dels eixos bàsics de la recepció. L'espectador manté una *distància estètica* respecte a allò que observa. Ara bé, comparteix un doble esforç: d'una banda contempla allò que veu i en gaudeix, però de l'altra necessita interpretar tots els signes que van apareixent. L'esforç d'interpretació del llenguatge dramàtic, per tant, va més enllà de l'oralitat per endinsar-se en l'hermenèutica d'aquest nou llenguatge (Bennet, 1990). Aquest és el punt de convergència entre l'element lúdic i interpretatiu.

La interpretació és, tanmateix, una activitat que –com una bona quantitat de les obres d'art contemporànies constituïdes en allò que Umberto Eco anomenava *Opera aperta*– ha de fer el receptor. Disfrutar amb l'espectacularitat d'una obra de teatre representada al carrer implica assumir-ne la forma, l'exterior. Activar l'hermenèutica, la interpretació, pel contrari, és un acte individual que, curiosament, en el teatre de carrer no ha passat gaire pel garbell de la crítica artística de caire acadèmic. Tampoc per les reflexions d'alguns crítics literaris militants.

El paper de l'espectador, doncs, s'entén en aquest context a partir de la seua vinculació a la il·lusió que sobre ell es crea amb la producció d'un espectacle, siga a través de jocs de llum i representacions de nus com ocorre, per exemple a *Suz/o/Suz* de La Fura dels Baus. Aquí hi ha moments en què la llum focalitza l'atenció de l'espectador; és a dir, la dirigeix en el moment en què deixa altres aspectes en penombra o en la foscor. En això, precisament, juga un paper determinant la tecnologia.

4.- LA TECNOLOGIA EN LES NOVES FORMES D'ESPECTACLE

Tradicionalment la tramoia ha jugat un paper important per mimetitzar allò representat –*El Misteri d'Elx* seria una mostra ben gràfica–; el teatre s'ha servit d'un seguit de mecanismes de suport per fer més reals als ulls dels espectadors determinats aspectes textuals. Així, la il·luminació amb focus elèctrics va esdevenir un dels fenòmens més innovadors en les seues aplicacions sobre l'escena durant el segle vint.

Aquest fet, que meravellava els avantguardistes amics del circ i del cabaret, tant com del cinema, ha anat assolint un perfeccionament que, aplicat com a efecte òptic,

arriba a un efectisme determinant. Fills de l'electricitat i de l'òptica són el cinema i el vídeo, que també s'incorpora com a tecnologia de projecció amb la funció de recrear determinades realitats als ulls dels espectadors (Causey, 1999).

Podríem seguir amb la luminotècnia i amb la projecció i dedicar pàgines senceres a la importància d'aquests elements en la història recent de les posades en escena. Es tracta, per tant, d'un element que comença a ser transcendent, fins i tot arriba a assolir una simbologia, com seria el cas dels valors cromàtics, de la intensitat o de les ubicacions dels feixos de llum per destacar determinats elements escènics.

A mitjan camí entre la llum i el so es troba la pirotècnia. Fa alguns anys es considerava que l'activitat pirotècnica estava lligada als certàmens i festes locals. Més endavant van començar a desenvolupar-se espectacles anomenats piromusicals. Actualment hom pot veure com la combinació d'aquests elements amb la intervenció d'actors en escena convergeix en un espectacle en el qual es necessita saber sincronitzar els tres elements per conduir l'eurítmia i aconseguir els efectes desitjats. A les nostres terres, Comediants va recollir la tradició pirotècnica catalana i la va dotar de major espectacularitat. L'espectacle igni es va incorporar a grups com ara Xarxa Teatre, La Fura dels Baus, Visitants, Scuralsplats...

Un cas en què l'espectacle aprofita les eines tecnològiques a la seua disposició per produir efectes sobre un públic nombrós es dóna al *Faust 3.0* de La Fura dels Baus. Servesca de referent aquest muntatge per observar la transició que va del fonament literari, de la recreació del mite, cap a l'espectacle de masses en directe i, a posteriori, la seua transformació operística i cinematogràfica. La translació pel que fa a realitzacions artístiques evidencia les possibilitats que ofereix l'art amb el suport de la tecnologia i la feblesa de les fronteres genèriques en l'actualitat.

En definitiva, diríem que les noves formes dramàtiques es poden lligar a noves tecnologies, la qual cosa supleix algunes mancances dels mètodes de representació tradicionals. Així és el cas ressenyat per Christine Carson (1999) en un article sobre les possibilitats que ofereix un clàssic com *El rei Lear* quan es dóna en un context que es pot crear i que difereix en molt de les limitacions escèniques del teatre anglés de l'època isabelina.

Encara restaria per estudiar un altre factor tecnològic com el so. La potència dels aparells de megafonia en l'actualitat permet que l'actor projecte la seua veu més enllà del que l'acústica tradicional permetia. D'altra banda, la música també s'ha incorporat amb tota la seua força a aquesta mena d'espectacles. Aquí observem una convergència curiosa entre el que són els ritmes i els instruments tradicionals amb les modernes tècniques d'ampliació i de reproducció, tot un altre món digne d'examinar des d'òptiques diverses.

La virtualitat, d'una banda, junt amb la concentració de diverses manifestacions de l'espectacle que ara s'integren en la dramatúrgia, marca les diferències amb una tipologia dramàtica que fa anys distava molt d'aconseguir els efectes actuals.

5.- CAP AL REPLANTEJAMENT DEL GÈNERE

Dins del món dramàtic, com hem vist, s'han produït canvis molt importants durant el segle vint i han posat els fonaments per fer balanç d'un tipus de manifestació que fins el moment havia passat per constituir una part molt minsa d'aquest gènere, sovint considerada marginal i no tinguda en compte en el terreny literari i artístic en general. En les reflexions que han precedit es planteja un interrogant de manera latent: si hi ha un lloc on encabir els estudis d'aquesta mena de manifestacions. Fa alguns anys es va denominar *performance* a quelcom semblant, a un seguit d'accions sovint simbòliques realitzades al marge dels espais teatrals convencionals. Ara bé, en el moment en què alguns dels espectacles que conten una història, que es suporten en un text previ, i que es dissenyen amb una estratègia dirigida a dotar d'espectacularitat el text exposat, transcendim el pur acte avantguardista de provocació que denominava aquest anglicisme.

Resta, però, el dubte pel que fa a la fixació genèrica. Sovint s'ha parlat del "teatre de carrer" com a forma fronterera del teatre. Tanmateix, cal considerar que en l'actualitat són nombrosos els festivals nacionals i internacionals on s'ofereixen mostres d'aquesta mena. A més, aquests aplecs teatrals solen concentrar nombrosíssims grups d'espectadors, cosa no tan certa pel que fa als espectacles de sala, llevat que parlem de fenòmens teatrals molt puntuals concentrats en els edificis disposats a l'efecte de les grans urbs (Barcelona i València principalment).

Concentracions d'aquesta altra mena de realitzacions dramàtiques com ara les de Tàrrega, Vila-real i tants altres llocs de les nostres comarques, per no parlar dels grans esdeveniments d'Estocolm, Colònia, Avinyó, etc., són una prova evident de la força que l'art de la representació ha pres amb el suport de les noves tecnologies. En aquest sentit, els grups catalans han estat capdavanters.

Caldria, ara, plantejar els estudis sobre aquest tipus de realitzacions. Fa alguns anys, per exemple, es van revisar els plantejaments estètics de Barba en una tesi doctoral enfocada des de la disciplina de l'art (Masgrau, 1992). És a dir, no semblen molt estables encara els paràmetres d'estudi des de l'òptica lingüística i literària. Som conscients que els actuals mecanismes d'anàlisi semiòtica i pragmàtica donarien fruits interessants aplicats sobre aquest tipus de llenguatge que barreja els símbols, la llengua natural, la música, l'expressió corporal i les sensacions ambientals. Des del món universitari s'hi han fet algunes prospeccions; aquest seria el cas de molts dels estudis i teoritzacions provinents del món anglosaxó –la Universitat de Michigan seria un dels referents.

De tota manera, mentre ens situem en aquest punt, cronològicament en el llindar de dos segles, creiem que els canvis en la dramatúrgia i la importància del trasllat de la representació fora dels edificis marquen la consolidació d'un gènere –subgènere dramàtic si voleu– que està popularitzant la mimesi creativa –art o literatura, al cap i

a la fi. En realitat, si observem l'evolució dels gèneres literaris ens adonem que els grans canvis s'han produït per la voluntat de transgredir un model que es considerava tradicional, amb el desig de renovar aspectes de la recepció i de l'emissió de l'art.[10]

Els textos teatrals escrits que inviten a la reflexió en solitari no són "la" representació, sinó el rerefons intel·lectual i les pautes marcades per l'autor per arribar a aquesta. Ara bé, la reflexió feta després de rebre l'impacte d'una imatge, d'un gest o d'una pseudoal·lucinació col·lectiva fruit de llums, projeccions, músiques o pirotècnies, és una forma tan vàlida de comunicació com la del llenguatge verbal. Tot combinat ens ajuda a expressar i *rebre* amb major nombre de possibilitats i sentits el seguit de missatges que s'amaguen rere cada imatge, siga la d'un dansaire exòtic, d'uns cossos despenjant-se per una corda o, no cal dir-ho, la de l'enderroc salvatge dels símbols sacrosants del també salvatge capitalisme occidental.

ADOLF PIQUER
Universidad de Salamanca

(10) Digueu-li avantguarda si voleu, encara que el terme té una aplicació cronològica que pot conduir a l'equívoc. Malgrat les ambigüitats terminològiques, els orígens semblen ser comuns.

REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES

ASTON, Elaine/ George SAVONA (1991): *Theater as sign-system: a semiotic of text and performance*. London, Routledge.

BARBA, Eugenio (1983): *Les illes flotants*. Barcelona, Institut del Teatre/Edicions 62.

BENNET, Susan (1990) *Theatre audiences: a Theory of Production and Reception*. London-New York, Routledge.

BODY, Jaques (1996): «Études théâtrales et littérature comparée», *Revue de Littérature Comparée* 278, pp. 221-230.

CARSON, Christine (1999): «Creating context: the case of King Lear», *Theatre Journal* 51-4, pp. 4 33-441.

CAUSEY, Mathew (1999): «Screen Test of the double: the uncanny performer in the space of technology» en *Theatre Journal* 51-4, pp. 383-394.

CHRISTOFFERSEN, Erik Exe (1993): *The actor's way*. London, Routledge.

TANTIÑÀ, Pera (entrevista amb): *Fiestacultura* 7, pp. 19-22.

EVEN-ZOHAR, Itamar (1979): «Polysystem Theory», *Poetics Today* , 1-2, pp. 287-310.

EINES, Jorge (1994) «El actor y la técnica», *Primer Acto* 254, pp. 34-39.

HARDING, James Martin (ed.) (2000) *Contours of the teatrical avant-garde: Performance and Textuality*. University of Michigan, Ann Arbor.

HUSTON, Hollis (1992): *The actor's instrument: body, theory, stage*. Michigan. University of Michigan Press.

ISER, Wolfgang (1976): *Der Akt des Lesens Theorie Sthetischer Wirkung* (trad. cast.: *El acto de leer*, Madrid, Taurus, 1987)

KANTOR, Tadeutz (1993): *A Journey through other Spaces; essays and manifestos, 1944-1990*. Berkeley-California, University of California Press.

MACDONALD, Erik (1993): *Theater at the margins: text and the post-structured Stage*. University of Michigan, Ann Arbor.

MAS, Pasqual /Adolf PIQUER / Xavier VELLÓN (1997): *Tradició, festa i teatralitat: Xarxa Teatre*. Castelló de la Plana, Diputació de Castelló.

MASGRAU, Lluís (1992): *La creación del valor. Los fundamentos técnicos del Odin Teatret*. Tesi doctoral. Universitat de Barcelona.

MASSIP, Francesc (1992): *El teatro medieval*. Barcelona, Montesinos.

PAVIS, Patrice (1990): *Le théâtre au croisement des cultures*. Paris, Corti.

PIQUER, Adolf (2000): «Retórica escénica de la modernidad (I)», *Fiestacultura* 2 i «Retórica escénica de la modernidad» (II) *Fiestacultura* 3, pp. 29-30

RACIONERO, Lluís / Antoni BARTOMEU (1987): *Mester de joglaria: els Joglars, 25 anys*. Barcelona, Edicions 62.

ROOSE-EVANS, James (1989): *Experimental theatre: from Stanivlavski to Peter Brook*. London, Routledge.

ROSSELLÓ, Ramon X. (1998): *Anàlisi de l'obra teatral. Teoria i pràctica*. València-Barcelona. Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana-Publicacions de l'Abadia de Montserrat.

RYNGAERT, Jean-Pierre (1991) *Introduction à l'analyse du théâtre*, Paris, Bordas.

Theatre Journal, monogràfic «Theater and Tecnology», 51-4, John Hopkins University Press, desembre de 1999.

VALENTIN, Jean M. *et alii* (eds.) (2000): *Bertold Brecht. Écrits sur le théâtre*. Paris, Gallimard.

VANDEN HEUVEL, Michael (1991): *Performing drama. Dramatizing Performance: alternative theater and the dramatic text*. University of Michigan Press, Ann Arbor.

F ffffffffff

XAVIER VELLÓN LAHOZ

TEATRALITAT I POESIA EN VICENT ANDRÉS ESTELLÉS: VARIACIONS ESCÈNIQUES SOBRE L'ESPILL

0.– Introducció

La relació entre poesia i teatre és molt més que un simple diàleg entre discursos que troben un espai comú en l'estratègia artística d'un director amb inquietuds culturalistes. Els testimonis de figures destacades pel seu instint escènic privilegiat, tot i que no han aconseguit mai intèrprets adients entre els historiadors del fet teatral, reflecteixen l'existència de concomitàncies que ultrapassen la mera translació de canals expressius, afectant les condicions bàsiques de la comunicació estètica.

En aquest sentit, cal citar autors com ara Pier Paolo Pasolini qui, en el seu *Manifesto per un nuovo teatro* (publicat a la revista *Nuovi Argumenti*, gener-març de 1968), per a defensar el teatre com a ritu cultural (l'única possibilitat admesa pel controvertit intel·lectual italià), parla de textos dramàtics fonamentats exclusivament en la força estètica i ideològica de la paraula i –afegeix– «una paraula que pot ser poètica». Federico García Lorca també va argumentar a favor de l'esmentada implicació, però des d'una concepció sobre la qual tornarem al llarg del present article, en parlar d'una poesia –l'estellesiana– que pel seu poder evocatiu esdevé humana, es fa carn: «El teatro es la poesía que se levanta del libro y se hace humana [...]. El teatro necesita que los personajes que aparezcan en la escena lleven un traje de poesía y al mismo tiempo que se les vean los huesos, la sangre [...]» (entrevista amb Felipe Morales de l'any 1936).

Caplletra 33 (Tardor 2002), pp. 107-122

Més intens en les seues manifestacions fou Antonin Artaud (*Le théâtre et son double*), qui, en la seua reivindicació del component sagrat de l'espectacle teatral, adverteix sobre «les conseqüències poètiques extremes de les possibilitats de realitzar el teatre» per a fer «metafísica», donant pas així a un art de l'espai i del temps. A les mateixes conclusions va arribar Peter Brook (*The empty space*) en referir-se al «teatre sagrat»: la poesia i el teatre són les formes artístiques que incideixen en les forces invisibles que governen la vida humana, i permeten de superar les limitacions existencials aportades per l'ètica burgesa. Finalment, cal no oblidar la «poesia escènica» de Joan Brossa, un seriós intent per tal d'aplegar a la simbiosi entre *poiesis* (la imaginació, la creació) i l'experimentalisme, a partir de l'espai escènic.

1.-Vicent Andrés Estellés: teatre i poesia

La poesia d'Estellés ens acosta al llenguatge dramàtic en molts dels aspectes comentats suara. Deixant a banda les seues peces més eminentment teatrals, per la seua disposició com a textos dialogats, com és el cas de les *Èglogues* i dels *Oratoris*, la majoria dels estudiosos de la seua obra coincideixen a assenyalar una vocació escènica, una latència teatral, tot i que gairebé mai s'explica, a continuació, què significa exactament aquest component. Com veurem més tard, aquestes intuïcions interpretatives han estat desenvolupades pels professionals del món teatral, afavorint, alhora, una visió més oberta de les perspectives poètiques estellesianes.

Francesc Parcerisas (1975: 120-123), un dels clàssics teòrics de la trajectòria estellesiana, es refereix a la seua poesia qualificant-la com una «comunicació en potència», una necessitat de parla adreçada a un públic («un oient»), i quan observa la manera de presentar els personatges que poblen les seues pàgines, afirma que no hi ha cap mena de comentari sobre ells, només una presència que és «l'únic testimoni de llur existència», la qual cosa els identifica amb els grans caràcters del teatre de l'absurd (i, efectivament, la caracterització de l'actor Pau Esteve –un dels testimonis dels quals parlarem després– a l'hora de plantejar la seua presència escènica donant veu als poemes, recorda els personatges de Beckett: entre el clown i l'escepticisme tràgic).

Jaume Pérez Montaner (1984: 263), en parlar de la poètica estellesiana a partir de les *Èglogues*, ressalta que «la ciutat és el *decorat*» (la cursiva és meua) de la seua voluntat creativa. Seguint aquest motiu d'origen clarament teatral, Vicent Salvador (2000: 69) comenta «el tarannà més metonímic que metafòric d'aquesta», que explicaria la vessant més aviat narrativa i l'actitud antiformalista dels poemes (un dels factors que, com tractarem més tard, afavoreix la seua conversió en poema escènic i no en el simple recitat davant d'un decorat teatral). Josep Ballester (1991: 37), en la seua anàlisi de *La nit*, és taxatiu quan diu que «la seua poesia conta més que mostra» (malgrat que, com destacarem en altra part de l'estudi, algunes de les imatges tenen una gran força

escènica), i destaca com, fins i tot la presentació d'un personatge abstracte com la Mort, es fa des d'una òptica teatral, amb acotacions i el grafisme propi d'un guió teatral.

Això ens condueix vers un tret il·lustratiu de la seua obra, també d'arrel teatral: «la sensació d'espontaneïtat i de naturalitat», com indica Mariola Aparicio (1997: 131 n. 6), que acosta l'expressió textual al món de l'experiència, de l'entorn del lector-públic, i en la qual és decisiu l'ús de diferents registres lingüístics en el marc de la modelització estètica (heterogeneïtat de la qual parlarem quan ens endinsem en l'activitat dels autors teatrals consultats, i que Joan Fuster comenta en la seua dimensió històrica (1982: 21 i ss)). Es tracta d'una aproximació referencial que assoleix la plena vigència en les sensacions corporals trameses per la seua verbalitat, que, més enllà del seu poder evocador, esdevenen figuracions, representacions visuals. No és estrany, doncs, que Vicent Salvador utilitze la imatge del cos per tal de crear el seu discurs interpretatiu al voltant de l'eròtica estellesiana (2000: 69 i ss): «l'amor sol corporeïtzar-se», «l'amor s'encarna», etc. Xavier Fábregas (1978: 8) encara és més explícit en citar McLuhan per a parlar de la seua «lectura tàctil».

Vivència de la corporalitat com a índex metonímic de percepcions humanes i socials d'abast temporal; la diversitat lingüística com a indici de pàlpit existencial; narracions d'històries en les quals s'implica l'oient-lector i una col·lectivitat; presentació de personatges que responen al desig d'afirmació vital d'un *deus ex machina* més o menys ocult; etc. És tot un seguit d'implicacions plenament integrades en un procés creador del qual no és alié el component dramàtic.

2.– Testimonis teatrals: descripció del corpus

A diferència de l'hermenèutica tradicional, aquest article no es basa, com a criteri d'autoritat, en textos escrits clàssics –a banda dels esmentats fins ara, a manera d'introducció–, ja siguen articles o llibres, ja que el seu objectiu és analitzar la poesia d'Estellés des de la seua traducció escènica, incorporant al discurs teòric sobre la seua lírica les aportacions interpretatives fetes pel col·lectiu teatral, i obrint noves perspectives metodològiques que compatibilitzen la reflexió abstracta amb l'empirisme de la representació.

Per aquesta raó he elegit el testimoni –oral o per escrit– de quatre figures representatives de l'àmbit professional del teatre, que, alhora, han estat –o encara estan– molt implicades en el treball sobre la poesia d'Estellés, i que he considerat simptomàtiques pels següents motius:

— La qualitat dels espectacles, centrats no en un simple recitat de poesia, sinó en una escenificació dels poemes mitjançant una lectura teatral i no estrictament lírica.

— De les seues paraules hom pot deduir la profunditat dels seus coneixements de l'obra estellesiana, reflectits en les magnífiques intuïcions, molt esclaridores, que complementen i, de vegades, s'enfronten a les conclusions establides pel discurs acadèmic.

— En tercer lloc, i com a motivació afegida, cal observar que es tracta de muntatges fets pertot arreu del domini lingüístic (dos són de valencians, un fet a Catalunya, tot i que el testimoni és d'una actriu valenciana, i un d'autors i actors mallorquins). L'absoluta identificació de tots ells amb la poètica de l'escriptor valencià confirma la vocació eminentment universalitzant d'una obra, amb aparença localista, com indica Dominic Keown, en el seu treball específic sobre Estellés (2000), tesi que ja havia aplicat a altres autors (Jaume Pérez Montaner, Teresa Pascual, Marc Granell), i que simbolitza la seua resistència davant el discurs oficial «per la seua consciència històrica i la saludable desconfiança en l'instint monopolitzador de les posicions establertes» (1996: 92).*

El primer dels testimonis –seguint un ordre cronològic– fou el del professor universitari i director teatral Antoni Tordera, que a l'any 1987 va estrenar l'espectacle *Estel·les* a la Facultat de Filologia de la Universitat de València, i que va recórrer, amb prou èxit, un circuit format bàsicament per centres d'educació, fins i tot de comunitats castellanoparlants com ara la murciana.

Es tractava d'una proposta escènica treballada a partir de supòsits avantguardistes, sobretot seguint la metodologia grotowskiana al voltant del taller d'expressió corporal com a procés de creació teatral basat en improvisacions, a partir de situacions escèniques proposades als actors per part del director.

Aquesta primera aproximació té, a més, un valor afegit: des d'actituds de ruptura amb els plantejaments de caire naturalista –temptació inicial de qualsevol acostament superficial a uns textos amb components realistes molt explícits–, l'obra va ser representada per un grup d'actors joves, no professionals, del món universitari (enllaçant amb una tradició ben present en aquesta institució). L'eix de la funció era el moviment, la gestualitat, la corporalitat i el ritme dels silencis, evitant així un dels defectes típics d'aquesta mena d'acostaments als textos poètics: l'excessiu domini de la paraula sobre els codis més pròpiament teatrals.

El segon referent va correspondre a l'excel·lent muntatge *Espill romput*, estrenat el 27 de novembre de 1989 al Teatre Lliure de Barcelona. En aquest cas, la col·laboració va ser de l'actriu valenciana –tot i que ha desenvolupat gran part de la seua actitivitat amb el Lliure– Isabel Rocatti.

Segons em va referir l'actriu, les converses mantingudes pels protagonistes de l'espectacle amb el poeta de Burjassot mentre varen durar els assajos resultaren decisives a l'hora de conformar l'espai escènic i d'establir el motiu generador de situacions dramàtiques: el poeta, enfrontat al mirall del seu món, dels seus somnis, assisteix al naixement teatral d'un seguit de personatges que determinen el seu univers vivencial.

(*) M'agradaria afegir una curiositat amb una finalitat informativa però també sentimental: a l'any 1983, al Col·legi Universitari de Castelló, en el marc d'un recital poètic –amb la participació de Vicent Salvador i Pep Cortés, entre d'altres– un grup de joves actors va escenificar alguns poemes, entre d'altres d'Estellés, sobretot l'escenificació del poema XXI de *L'Hotel París* i la d'«Els amants» del *Llibre de Meravelles*. Va ser la presentació pública del grup *Xarxa Teatre*.

El tercer espectacle seleccionat fou *Papers mullats*, amb la direcció de David Marín i la interpretació, entre d'altres, del conegut actor mallorquí Pep Tosar (que va ser el meu interlocutor). Fou estrenat a l'any 1993 a la Fira teatral de Tàrrega.

La gènesi d'aquest muntatge té semblances amb l'anterior, ja que l'origen va ser una entrevista amb el poeta, a l'any 1979, enregistrada per David Marín i que, ocasionalment, es va fer servir en la representació, incloent-hi la narració d'anècdotes, històries, succeïts, per part de l'autor en algunes escenes.

L'escenari adoptava l'aparença d'un túnel del temps, amb projeccions d'imatges fílmiques rodades en 16 mil·límetres, en blanc i negre, reproduint situacions quotidianes, com ara xiques esperant l'autobús, un home vell desdentat rient-se de tot, uns jóvens jugant al futbolí, etc. A l'ambientació també contribuïa l'acordió d'Eugeni Gil, instrument que es repetirà a la proposta següent i que, per tant, sembla ser l'adient per a interpretar una certa atmosfera escènica de les seues composicions; la reproducció d'una sessió de cinema sobre una tovallola s'afegia al disseny de l'espai escènic. Sobre tot aquest decorat perceptiu, el recitat de la paraula, amb el seu ritme i d'altres efectes sonors, s'arrossegava al llarg de l'escenari d'una manera contextualitzada, amb naturalitat i retrobant-s'hi amb tota la seua virtualitat de suggestió.

Finalment, el tercer testimoni correspongué al grup teatral valencià *Teatre de l'horabaixa*, en el qual destaquen les figures del director, Manuel Molins, molt conegut no sols per la seua tasca sobre l'escenari sinó també per la seua vessant com a dramaturg, i la de l'actor Pau Esteve (a qui pertanyen els testimonis que apareixeran al present article).

A més de la qualitat i originalitat de la seua proposta, la seua opinió em va meréixer un respecte especial per la seua dilatada experiència en el treball teatral sobre textos poètics: en 1996 estrenaren *Paraules en carn viva* a partir de fragments en prosa i poemes de Joan Fuster; un any després l'espectacle *La carn invicta*, ja sobre l'obra d'Estellés, amb dues versions: una amb una ballarina que compartia el protagonisme amb l'esmentat Pau Esteve, i l'altra amb una acordionista; a l'any 2000 fou Martí i Pol l'autor sobre el qual es va desenvolupar el nou espectacle, *El messies de Tergal* (basat en *La fàbrica*); a l'any 2001 el grup estava treballant en la preparació d'un nou espectacle amb textos de Fuster i d'Estellés de nou (*Una nit amb Fuster i Estellés*).

3.– Una selecció de poemes: poesia sobre l'escenari

La primera anàlisi dels quatre muntatges citats ha d'avaluar el criteri de selecció de poemes entre les múltiples possibilitats oferides per la vastíssima producció estellesiana: quines motivaciones teatrals poden deduir-se del repertori confeccionat pels directors?; hi ha cap poema que per la seua presència repetida en tots ells pogués informar sobre

les línies teatrals que recorren la seua poètica?; es poden extraure unes primers conclusions sobre el tema tractat?

El principal problema a què em vaig enfrontar fou l'allunyament temporal d'alguns dels espectacles, la qual cosa feia impossible ser exhaustiu en el recompte de textos. Nogensmenys, gràcies a la constància dels interlocutors –i la seua voluntat de col·laborar, que mereix tot el meu agraïment-, així com al seu afany documentalista, vaig poder reconstruir una antologia aproximativa. En les pàgines que vénen a continuació parlarem sobre aquest conjunt de versos, tot i que prescindirem dels més explícitament teatrals, com és el cas de les composiciones dialogades de *Les Èglogues* i, sobretot, dels *Oratoris*, per a centrar l'interés interpretatiu en la virtualitat dramàtica de les peces líriques.

La primera constatació ben evident és que la selecció per part dels directors va afectar tota la trajectòria de la poesia estellesiana. Això demostra que en la seua obra sempre hi ha hagut una potencialitat de dimensions escèniques, i no es tracta d'una tendència circumstancial: està fortament arrelada en la seua competència creativa. Així, encara que només siga a efectes informatius, el poemari més citat fou, amb diferència, el *Llibre de meravelles*, seguit d'*El gran foc dels garbons*, *Coral romput*, i ja a una certa distància –pel nombre de poemes triats– *Les horacianes*, *Llibre d'exilis*, *La nit*, *L'Hotel París*, etc. Com s'hi pot comprovar, una elecció que inclou tots els títols més representatius d'Estellés, així com una gran diversitat de temes i formes.

Ara bé, després de la lectura del poemes referits, hom pot adonar-se de les coincidències entre els quatre espectacles, i així deduir-ne l'atractiu de l'escriptura estellesiana per als professionals del teatre amb un indiscutible instint escènic; la qual cosa també afavoreix una millor comprensió dels mecanismes del seu discurs i la transcendència en el tractament de certs temes i actituds humanes.

Prenguem com a orientació d'un primer acostament analític un dels poemes més repetit en les quatre representacions, concretament «Em posareu entre les mans la creu», el darrer poema d'*El gran foc dels garbons*. A partir d'ell podrem comentar altres composicions també seleccionades:

Em posareu entre les mans la creu
o aquell rosari humil, suat, gastat,
d'aquelles hores de tristesa i por,
i ja ninguna amenitat. Després

tancareu el taüt. No vull que em vegen.
A l'hora justa vull que a Burjassot,
a la parròquia on em batejaren,
toquen a mort. M'agradaria, encara,

que alguna dona del meu poble isqués
al carrer inquirint: «¿Que qui s'ha mort?»
I que li donen una breu notícia:

«És el fill del forner, que feia versos.»
Més cultament encara: «El nét major
de Nadalet.» Poseu-me les ulleres.

— En primer lloc cal destacar el valor performatiu dels textos, de tal manera que en nombroses ocasions el poema esdevé una anotació indicial (pràcticament una acotació) que indica no només les accions i moviments (fixem-nos en l'inici del poema), sinó també la presència significativa dels objectes que, aleshores, esdevenen signes escènics que complementen la resta de codis teatrals. Precisament, aquesta heterogeneïtat de codis proposats des del mateix text poètic n'afavoreix la lectura dramàtica, com succeeix amb «Bon dia, grapat d'aigua» (de les *Horacianes*, XVII) –una de les composicions més il·lustratives de les treballades per Pau Esteve– o amb «L'acordió, el vaixell...» (del *Llibre d'exilis*), on es desenvolupa una acotació plena d'informació sobre una possible conformació de l'espai escènic.

— La construcció del poema, l'organització del ritme il·locutiu, les pauses i els silen-cis (tal com ens ho mostra en les afirmacions rotundes que trenquen el desenrot-llament melòdic dels darrers versos de cada estrofa) afavoreixen la creació de diversos plans d'interés, diferents escenes marcades per una certa distància espacial i temporal. D'a-questa manera es produeix una dramatització del text, convertit en un decorat verbal so-bre el qual es desenvolupen històries al voltant del subjecte poètic. Tal és el cas de molts dels poemes elegits: «La dona que ven coses» (de *L'Hotel París*), «Crònica especial» (del *Llibre de Meravelles*), o el conegut «De pares pobres» (del *Cant de Vicent*), que per les seues peculiaritats ens permet de passar a un tercer aspecte del comentari.

— Efectivament, Estellés, seguint la tradició primitivista de les avantguardes (el retorn a la simplicitat, a l'origen: la tradició oral, el món dels infants, les formes bàsiques de l'irracionalisme), va crear poemes al voltant del valor expressiu del joc sobre la sonoritat dels recursos lírics (la rima, l'onomatopeia, la simfonia vocàlica, al·literacions desenvolupades, etc.). Així el llenguatge assoleix dimensió escènica en la seua musicalitat, en la seua melodia tonal, permetent la coordinació entre la veu, els elements paralingüístics i cinèsics (cal observar , en el poema de referència, la cohesió afavorida per la isotopia fònica al voltant del fonema /o/). En aquest sentit es podria entendre l'elecció de dos poemes de *La nit* («Ara, després, en fi» i «És així, si us plau»), i el començament de «La mort invicta» (del *Llibre de meravelles*). A l'espectacle *Papers mullats*, David Marín projectava sobre una pantalla imatges suggerides pels poemes de *L'Hotel París*, inventant, alhora, tot un repertori de sorolls onomatopeics como si fos la banda sonora de la composició: la «consciència de la sonoritat» de la qual parlava Isabel Rocatti.

— Al poema comentat irrompen les veus del poble, obrint-hi un espai costumista incrustat dins del cercle tràgic de la mort. Aqueix sentit diàlogic, que pot promoure una síntesi artística de registres, veus, caràcters lingüístics, atorga una dimensió coral

d'indubtable transcendència escènica. En alguns casos, la tensió dialèctica es redueix a la confrontació jo/tu («La mort contada al nen del veïnat», de *La nit*); en d'altres adopta un aspecte més metafòric i introspectiu, amb les possibilitats teatrals i estètiques de presentar a l'ésser davant de l'espill («Demanareu inútilment ajut», d'*Els amants*). Com veurem després, tot aquest desplegament verbal exigeix un gran esforç a l'actor, sobretot per tal de treballar les diferents personalitats en el marc comunicatiu de l'univers poètic (més tard tornarem sobre el mateix tema).

— La part final del poema trenca la continuïtat de les veus anònimes per a introduir-hi, de sobte, una afirmació de caire irònic. Aquest recurs és un altre dels trets identificatius de la seua lírica, a més, amb moltes possibilitats per a la traducció escènica, sobretot, per la manera de manifestar-se en la linealitat de l'exposició verbal (per aquest tema és molt interessant el recent estudi de Mariola Aparicio (2001)).

De vegades, com en aquest cas, la ironia hi apareix d'una manera abrupta i inesperada, alterant el ritme de la peça, amb una formulació díctica que fa canviar el sentit de l'especulació imaginativa fent-la retornar a l'origen enunciatiu. Aquesta impressió de final d'un procés, de tancament d'un trajecte, provocant, alhora, la complicitat del receptor , amb un gest humorístic (gairebé tragicòmic, amb terminologia teatral), posseeix un gran valor escènic, com ho demostren els nombrosos poemes seleccionats construïts sobre l'esmentat recurs. A més, la irrupció de l'humor sovint ve acompanyada per senyals performatives, en les quals la dixi personal apunta vers la pròpia presència del cos com a referent immediat de la textualitat (o de la comunicació escènica); tal és el cas, per exemple, de poemes com el I de *Les acaballes de Catul*, que finalitza d'aquesta manera: «[...]Sense tu no sé viure/ni sé què fer amb aquest tros de carn/a l'engonal que de sobte se'm dreça/iradament, imperativament».

En altres ocasions, la ironia es presenta com la motivació que aporta coherència al contingut líric, una ironia que gradualment s'apodera de l'expressió, concloent com a experiència lúdica, fins i tot com a rialla. Entre d'altres, cal destacar «La cançó de l'home parat al cantó» (de *Taula parada*), en què la figura de l'actor es transforma, des del seu inicial estatisme, mentre el seu voltant es mostra com un moviment continu. Pep Tosar, després de repassar els temes estellesians que més li interessaven com a director va citar el seu biografisme, el tractament del poble, la visió de la seua personalitat malaltisa), no ho dubtava: el que va destacar com a més important va ser «el sentit de l'humor».

4.– L'actor i l'experiència del cos: la construcció d'una identitat

Els testimonis dels actors i directors esmentats, intentant d'explicar quina és la raó per la qual la poesia d'Estellés suscitava tant d'interés entre els professionals del teatre, coincidien a assenyalar que, més enllà de la materialitat de les paraules, s'hi pot intuir una energia que només es manifesta plenament en la seua traducció escènica. Isabel

Rocatti la qualificava com a «força vital», «visceralitat», mentres que Pep Tosar preferia parlar de «força incommensurable».

La clau d'aquesta admiració pels textos estellesians pot deduir-se de l'experiència en el procés de creació de l'espectacle *Estel·les*. El títol no és un simple joc de paraules, sinó que la idea era proposar tot un seguit de llampecs, de fogonades escèniques, recorrent al poderós efecte de crear imatges de la poètica estellesiana. I tot això partint d'un treball previ –als assajos– centrat en la recerca de les possibilitats del cos, com a marc per a l'expressió teatral.

El cos i l'experiència actoral sobre la pròpia identitat física, amb la seua virtualitat semiòtica, assoleix, així, un primer pla com a font de la teatralitat (Pau Esteve comentava, en aquest sentit, la importància determinant de la gestualitat en el tractament dramatúrgic de la poesia estellesiana). Cal recordar, amb Jaume Melendres (2000: 107), que un dels principis de la tècnica dels actors és el de «la paraula terminal», segons el qual «la paraula [...] només apareix quan el cos, en la seua total organicitat [...] ja ha sintetitzat allò que pretén comunicar».

Aquesta característica de les semiòtiques de la representació («un hacer que precede al decir», en paraules de Gianfranco Bettetini (1987: 17)), troba en les composicions del poeta de Burjassot un canal comunicatiu adient, ja que com assenyalava Isabel Rocatti: «com a actriu és meravellós encarnar textos [...] expressivament vius, presents, carnals, quotidians».

Sembla evident que la presència constant del cos com a referent poètic transcendeix els marges del text literari i esdevé un motiu adreçat a la construcció d'una identitat humana i de relació amb el món, la qual cosa té el seu correlat escènic en el domini de l'actor i els seus codis expressius, per una banda, i, per l'altra, en la interacció entre l'espai escènic i l'horitzó d'expectatives de l'auditori. Cal afegir-hi que en Estellés la fisicitat no és una simple especulació estètica, sinó que la presència dels sentits com a factor de coherència significativa passa a ser un criteri de verisme (com ara, «Aquella olor que tenia el teu cos» de *Les acaballes de Catul*, inclòs a l'espectacle *La carn invicta*). La presència de les parts anatòmiques actuen com a metonímia d'una globalitat semàntica, de manera semblant a la capacitat evocativa del físic actoral («M'has dit que vols saber la meua edat», del mateix llibre, i també seleccionat per *L'horabaixa*).

També cal no oblidar la figuració del cos com a espai humà de recerca, com a misteri ple de possibilitats vitals, que reprodueix, metafòricament, el procés de l'actor cap a l'autoconeixement i, després, el desenvolupament de les seues virtualitats per a revelar estats de consciència. És el cas dels poemes de *L'amant* inclosos a *Espill romput*, com ara «Calle, no escric [...]», o «Et vas tombar».

Aleshores, des d'aquesta perspectiva tenen transcendència dues dimensions clarament teatrals:

— Per una banda, la sensació d'immediatesa, de present absolut que apunta vers al mateix instant de l'enunciació, es vincularia amb la peculiar dialèctica comunicativa

del llenguatge dramàtic. L'omnipresència de les diverses formes de la dixi, determinant les esferes espaciotemporals, condicionen no només la configuració estructural de la representació (il·luminació, moviments, decoracions, dinamisme de l'escenografia), sinó, a més, tot el que afecta l'actor –materialització dramàtica del *jo*-, eix al voltant del qual gira el conjunt de la representació.

Aquesta referència absorbent és la causa de dos moviments d'indubtable potencialitat escènica: un vers el món exterior (el carrer, el prostíbul, l'escala, etc.); l'altre vers la introspecció, vers un intimisme que projecta el desdoblament poeta/persona, que, a la fi, és el joc amb la màscara, i que explicaria l'interés demostrat a *Espill romput* per poemes com «I bé» (de *La clau que obri tots els panys*) o la selecció de fragments del poemari-confessió *Coral romput*.

— Aquestes observacions condueixen cap a un altre aspecte de la dramaticitat de la poètica estellesiana: la constant producció de situacions humanes l'epicentre de les quals és o bé un personatge, o bé el *jo* a partir de diverses manifestacions, és a dir, amb una varietat de papers assignats des de l'arbitrarietat de l'autor com a *deus ex machina* (metàfora explícitament teatral). Antoni Tordera, en el seu plantejament d'*Estel·les*, ja ho observava amb nitidesa: Estellés, amb la seua poesia, s'autoconstrueix com a figuració (encarnat en tota la varietat de personatges), a partir d'un Estellés de ficció imaginat per l'Estellés real. Coincideix en aquesta idea Isabel Rocatti en comentar que, malgrat la seua relació personal amb el poeta (els actors van tindre tres o quatre encontres amb ell mentre assajaven l'espectacle), va ser després de treballar exhaustivament els textos sobre l'escenari quan «va emergir el poeta».

L'obra poètica estellesiana proposa un joc d'identitats (teatre, aleshores), oscil·lant-hi entre el ser històric, quotidià, localista, feble i malaltís (en les seues darreres obres) i, per l'altre costat, un personatge titànic, poderós, cosmopolita, en diàleg amb el món i amb la tradició poètica (amb Garcilaso, Ausiàs, Horaci, Riba, Machado, etc.). No és casual, per tant, que, a *La carn invicta*, Pau Esteve apareguera caracteritzat amb la màscara i maquillatge de *clown*, amb boina, ni que el segon text de la representació fóra « De pares pobres» (del *Cant de Vicent*), on, després de referir-se al seu passat –recurs habitual de la seua obra–, i a les seues vivències d'infantesa, es pregunta: «D'aquest monòleg/ traurà un psicòleg/[...]/ recòndits tics?»

5.– Objectes i signes: la proposta escenogràfica

Pep Tosar, en fer una valoració final sobre la seua experiència personal amb la representació de la poesia estellesiana, afirmava que, com en el cas de Blai Bonet, Estellés «va crear un món, un univers [...] Si t'agrada, has de saber jugar». Un joc que en l'aspecte visual i escenogràfic té un codi dictat, aparentment, per la pròpia paraula poètica.

En efecte, l'abundància d'imatges, signes, objectes, majoritàriament concrets, físics, característics de la seua lírica, converteix el text en un referent indicial totalment teatralitzat. La temptació de crear un tipus d'espectacle al voltant d'una estètica naturalista, si més no directament costumista, sembla una conseqüència lògica, si atenem a aquest punt de vista. Nogensmenys, les propostes dramatúrgiques de cadascun dels muntatges esmentats ens permet de pensar que aquesta conclusió seria més aviat reduccionista i, fins i tot, podria desvirtuar el codi intern del *joc* plantejat des de l'univers estellesià.

Papers mullats tenia un decorat constituït per un terrat amb roba estesa (llençols, tovalloles, calces, mitjons, etc.), i amb un predomini de tonalitats en blanc i negre; al fons, sobre una pantalla (com un llençol blanc), es projectaven escenes de la vida quotidiana, també en blanc i negre (com havíem avançat pàgines enrere); com a recurs de so, la veu del poeta relatant anècdotes i la música de l'acordió tocant peces populars. Sobre aquest decorat sensorial, s'anava arrossegant el ritme verbal dels poemes de *L'Hotel París*, *Hamburg*, fragments del *Coral romput*, etc.

Es tractava, així, d'una proposta de caire bàsicament metafòric: la perspectiva de la recepció es dirigia cap a les escenes d'una immediatesa quotidiana a partir de les quals es feia un recorregut temporal que trencava el mateix entorn físic de l'escenografia. Era la manera de tractar dramàticament aqueixa vessant de la seua poètica (en colors del passat, com als cinemes de la postguerra), que sobre una experiència de realitat que ultrapassa els límits de la ficció literària transmet tot un seguit de situacions, records, vivències, experiències sensitives, etc., que esdevenen imatges enquadrades artificialment, com una reproducció fotogràfica o com els marges delimitats per un escenari.

Estel·les i *La carn invicta* opten per una interpretació més metonímica, a partir de la capacitat evocativa dels objectes com a signes autònoms sobre l'escenari. En ambdós casos es tractava d'una escenografia d'allò que s'hi coneix com a *teatre pobre*, és a dir, sense gaires elements decoratius, i reduïda a la caracterització de l'entorn de l'actor, convertit així en focus de l'interés teatral i espai escènic privilegiat. L'atenció s'adreçava vers la presència d'una maleta (en el cas d'*Estel·les*, quatre, una per a cada actor) de la qual anaven sorgint sorpresivament tota mena d'objectes, que, a més, tenia una funcionalitat com a recurs estructural per a marcar els canvis de situació dramàtica; finalment, els objectes tornaven a l'interior de la maleta i l'escenari restava, de nou, nu.

Aquestes dues traduccions escèniques concebien l'espai poètic estellesià des de dues perspectives actuant en sincretisme:

— Per una banda, el minimalisme, reduint-hi la realitat a signes molt concrets, presentats fragmentàriament, i que esdevenen índexs metonímics amb suficient poder comunicatiu per a omplir l'escenari d'històries humanes i personals (teles, canyes, sabates, sorra, etc.). Es tracta d'una tècnica deconstructivista ben present al llenguatge teatral característic de les tendències teatrals dels 90, com ens ho recorda Josep Lluís Sirera (1993: 40 i ss.).

– Per l'altra, l'espai escènic es presenta com un «fer-se», com una acció, fins i tot sorpresiva, immediata, en el seu procés de conversió en significativa (des del punt de vista semiòtic), i, a continuació, completant el valor tridimensional del signe, convertint-s'hi en una estampa d'impactant capacitat visual sobre l'auditori, sotmesa a la urgència temporal d'allò que només té una presència instantània.

Aquestes dues condicions teatrals enllacen amb la singularitat del llenguatge poètic estellesià, molt procliu a la recreació d'atmosferes que, com en el cas comentat abans sobre els personatges, mostren una ambivalència de caire teatral: la proximitat, el localisme, l'escena de carrer, de barri, de poble, però tot transfigurat, convertit en matèria elaborada i estilitzada estèticament (el joc d'identitats que va tenir un perfecte tractament a *Papers mullats*, quan els poemes de *L'Hotel París* eren recitats amb l'auxili de la projecció d'imatges fetes amb tinta), la qual cosa ens remet, de nou, a l'essència del signe teatral: l'escenari marca el límit entre la realitat de l'espectador i l'àmbit de la ficció. Així apareix evocat al següent poema de *Vida secreta*, treballat a *Espill romput*:

Com qui, entre fulles,
mira el món, per darrera
vegada –platja,
forest–, i deixa caure
lentament la cortina...

6.– EL DIÀLEG COM A CONSTRUCCIÓ IDEOLÒGICA

He deixat per al final l'aspecte més teatral de la poesia estellesiana, i un dels trets més il·lustratius de la seua competència creativa: el sentit dialògic, motiu generador del marc estructural en moltes de les seues composicions. No m'estic referint ara –és clar– a les seues peces explícitament construïdes com a conversa de personatges (*Les Èglogues*), sinó a nombrosos poemes, de qualsevol temàtica, que hi apareixen al llarg de tota la seua producció.

Des del punt de vista dramatúrgic, aquesta tendència constructiva va possibilitar dues solucions, com ho podem comprovar a les quatre propostes comentades:

– Per una part la introducció de veus com a interlocutors ficticis («No, no: s'ha equivocat. És el deu-vuit-cinquanta./No, no. Deu-vuit-cinquanta. Això mateix. De res», de *Coral romput*, fragment de l'espectacle *Espill romput*), o bé com a veus anònimes («El meu va a l'Institut», «La meua té la pallola» de *Crònica especial –Llibre de meravelles*– poema escenificat a *La carn invicta*). Aquest recurs permet de dinamitzar teatralment els textos fins a donar-los una aparença coral. D'aquesta manera, l'intimisme propi del gènere poètic s'obri al món, i el text es fa permeable a l'empenta d'una realitat que lluita per ocupar el seu lloc en l'espai d'un text (convertit en signe que sembla desplaçat pel seu referent).

— Per l'altra, i potser és el més interessant, molts poemes d'Estellés (del repertori seleccionat pels autors citats) s'adrecen a un interlocutor, a un *tu* que s'acosta i s'allunya, consecutivament, del subjecte, amb un ritme marcat pels elements díctics i verbals. Un *tu* que, a més, adopta diverses personalitats, sotmeses, de vegades, al transcurs temporal, i que, des del punt de vista dramàtic, possibilita treballar la composició com un monòleg i, més encara, seguir la tècnica del *diàleg escindit* o *evadit*, un dels mecanismes més interessants de la nova escriptura teatral i que comporta notables repercussions per a l'espai escènic. Es tracta d'un diàleg amb algú que no vol, o no pot contestar, o, simplement, és una creació mental del personatge, la qual cosa permet d'establir una relació comunicativa molt especial –i participativa– amb el públic (com a exemple il·lustratiu d'aquest procediment cal citar dramaturgs com ara Joe Orton –en algunes escenes de *The ruffian of the stair*– i, entre nosaltres, peces de Sergi Belbel –*Elsa Schneider*, per exemple-, diverses obres de Lluís-Anton Baulenas o la interessant peça de Pasqual Alapont *Tres tristos traumes*).

La poesia de Vicent Andrés Estellés té l'estructura dialògica del soliloqui poètic que, des de la privacitat, des del més profund intimisme, elabora una conversa amb *l'altre*, ja siga una dona, un país, la història literària, amb el seu cos (l'eròtic, però també amb el cansat, malaltís, envellit). És un diàleg que representa una voluntat de ser, de totalitat des de la consciència de la limitació i que pretén de construir, a través de la mirada sobre successives imatges i situacions humanes, una identitat individual i col·lectiva, la màxima manifestació de les quals és el text, l'obra en si mateixa (la idea de *Mural*), i la producció d'un llenguatge poètic adient.

Per això, alguns dels poemes més repetits en les diverses propostes teatrals són els que giren al voltant d'un procés de síntesi metafòrica, en què l'interlocutor concret, humà, carnal, individual es transforma en una comunicació amb la idea de la pàtria, un cant compromés pel qual el codi amorós esdevé reivindicació d'identitat col·lectiva. Només des d'aquesta fusió conceptual –i, alhora, ideològica– aplegarà la consumació de l'ésser (tal és el cas de certs poemes triats del *Llibre d'exilis*, com el que conclou de la següent manera: «És el desig [...] de ser i ser del tot, plenament: tenir pàtria»).

Aquest joc de màscares, diverses i complementàries a la vegada, remet invariablement a una singularitat humana, en constant procés de recerca, i assoleix la seua màxima significació en una imatge clau de la poesia estellesiana: l'espill. No és estrany que el Teatre Lliure titulara el seu espectacle *Espill romput*, seguint així el darrer vers del poema d'*Els amants* («¿Com torna a ser el que ha deixat de ser?/ Intentareu refer l'espill romput)».

Màscares i personatges, el pas del temps i les visions del passat, l'home i el poeta. La seua és una poesia de la mirada escrutadora que persegueix revelacions sobre la condició humana, no com a abstracció especulativa, sinó en el seu estar en el món, escenari d'una intensa i constant representació. Aleshores, és ben palesa la raó per què amb les seues paraules els protagonistes del fet teatral transmeten una estima per Vicent Andrés Estellés que va més enllà de la simple admiració per l'autor del text dramàtic.

7.– CONCLUSIÓ: LA POÈTICA DE LA SUGGESTIÓ

En la conclusió d'aquest treball sobre la dimensió escènica de l'obra d'Estellés, m'acudeix el record dels poemes-cançons de Bertold Brecht-Kurt Weill, universos en miniatura en què la música, la paraula poètica i la dramatització actuen en un perfecte sincretisme artístic. A més de per Ute Lemperer i Hanna Schygula, la imatge dels dos autors ve acompanyada per Núria Espert, qui va definir Brecht com «el poeta de la realitat». El paral·lelisme amb el poeta de Burjassot em sembla ben notable, més encara quan en aquesta relació entren les magnífiques versions musicals propiciades per les seues composicions: Ovidi Montllor (sobretot, del *Coral romput*), les de Maria del Mar Bonet (*Antibes*), de Celdoni Fonoll (la *Crònica especial*), de Carme Torrelles, Paco Muñoz, *Els Pavesos*, la magnífica peça coral *Estellesianes* de Mariona Vila...

El dramaturg Joan Casas (1999: 51), citant Jean-Pierre Sarrazac, parla de l'escriptura teatral de l'actualitat i la defineix com a procés de «rapsodització» Quines són les característiques d'aquest nou llenguatge teatral? Les resumeix de la següent manera:

— Un «teatre despullat», amb l'escenografia mínima.
— El centre del procés comunicatiu i estètic és l'actor, amb el seu físic i, sobretot, la seua veu, «aquesta veu que, al seu torn, ha de construir la resta de materials de la dramatúrgia».
— El punt d'arrencada són certes imatges, situacions, objectes, espais «en la mesura que poden encarnar-se en paraula».
— La finalitat última és crear un conjunt –fins i tot fragmentari– de suggeriments.
— Els models d'aquest paradigma creatiu serien noms com ara Heiner Müller, Margarite Duras, Peter Handke, i el mateix Pasolini, amb paraules del qual he començat aquest article.

Es tracta, en conclusió, d'un teatre que no explica ni raona, ni vol construir cap tesi, ni mimetitza la realitat per a transformar-la, sacralitzar-la o paradodiar-la. L'interés recau en el propi trajecte de la comunicació amb el públic, creant-hi una xarxa de connivències, una «aliança» –diu Casas– a partir de l'experiència amb el poder evocador de la paraula sobre l'escenari. Un discurs personal, generat per l'escriptura, que obri noves expectatives allunyades de convencionalismes, regles o imposicions de la tradició, i que vol aconseguir la complicitat de l'espectador. Sembla plenament adient l'expressió amb què Isabel Rocatti tancava les seues impressions sobre la figura d'Estellés després d'haver treballat amb els seus textos: «crec que és rabiosament modern».

XAVIER VELLÓN LAHOZ
Universitat Jaume I

REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES

APARICIO, M. (1997) «*Sonata de Isabel* de Vicent Andrés Estellés: entre dues expressions poètiques», *Caplletra* 22, pp.129-139.

— (2001) «Ironia i humor a Vicent Andrés Estellés», a Carme Gregori i altres (editors), *Quaderns de Filologia VI. Literatura i humor*, Universitat de València, pp. 1-17.

BALLESTER, J. (1991) «*La nit*: sobre algunes constants de Vicent Andrés Estellés», *Caplletra* 10, pp. 29-40.

BETTETINI, G. (1987) «Drama y puesta en escena», *Discurso*, 1, pp.3-25.

CASAS, J. (1999) «La creació del text dramàtic: crònica d'un trajecte», a Jordi Sala (ed.), *Deu lliçons sobre teatre: text i representació*, Universitat de Girona, pp. 45-52.

FÀBREGAS, X. (1978) Introducció a *Oratori del nostre temps*, València, Tres i Quatre.

FUSTER, J. (1982) Introducció a *Recomane tenebres. Vicent Andrés Estellés. Obra completa*, vol. 1, València, Eliseu Climent.

KEOWN, D. (1996) *Sobre la poesia catalana contemporània*, València, Tres i Quatre.

— (2000) *Polifonia de la subversió*, València, Tàndem.

MELENDRES, J. (2000) *La direcció del actors*, Barcelona, Institut del Teatre.

PARCERISAS, F. (1975) «Funcions i figures de Vicent Andrés Estellés», *Els Marges* 5, pp. 118-129.

PÉREZ MONTANER, J. (1984) «Paròdia i dicció en les Èglogues d'Estellés», *Quaderns de Filologia. Miscel·lània Sanchis Guarner I.* Universitat de València, pp. 261-265.

SALVADOR, V. (2000) «Eros i retòrica d'Estellés» a *Poesia, ciutat oberta. Incursions en el discurs poètic contemporani*, València, Tàndem, pp. 65-76 (originalment a *L'Aiguadolç*, 8, 1989).

SIRERA, J. L. (1993) «Una escriptura dramàtica per als noranta (Notes de lectura)», *Caplletra* 14, pp. 31-48.

Z ,

VICENT ALONSO

«REDACCIÓ», DE QUIM MONZÓ, I DUES DE LES SEUES VERSIONS CINEMATOGRÀFIQUES

El segon recull de contes de Quim Monzó,[1] *...Olivetti, Moulinex, Chaffoteaux et Maury*, publicat l'any 1980, s'inicia amb el conte «Redacció». Es tracta, com descriu literalment el títol de Monzó, de la transcripció d'un treball de redacció escolar, titulat al seu torn: «Què vaig fer diumenge». «Redacció» té, doncs, els trets narratològics que distingeixen nítidament aquesta mena de textos. Seymour Chatman, per exemple, hi fa referència com un dels paradigmes de narració no mediatitzada, on ha desaparegut tant el narrador com, òbviament, el narratari:

> Teóricamente, un texto copiado es el caso más básico. El discurso pretende simplemente transmitir materiales ya escritos como cartas o el diario de un personaje. Luego viene el diálogo citado, que sólo necesita que supongamos que alguien ha trascrito el habla de los personajes. Lo único que se nos proporciona es la versión escrita de una grabación sonora. Se presupone que se usa un taquígrafo. No podemos evitar sacar en consecuencia que alguien ha hecho la trascripción, pero la convención ignora este hecho y supone que la expresión es pura mimesis. Aun así, lógicamente hay una transformación, de la modalidad oral a la del habla escrita (Chatman 1990 [1a. ed. 1978]: 181).

El conte de Jesús Moncada, «La plaga de la Ribera»,[2] per posar un exemple d'un altre contista contemporani, respondria també a la mateixa categoria. En aquest cas, es transcriu una carta que l'agutzil Jeroni Salses i Santapiga dirigeix al director de la presó

(1) És sabut que quan aparegué *Uf, va dir ell* (1978), el seu primer recull de contes, Quim Monzó ja havia publicat amb Biel Mesquida el recull *Self-Service* (1977).

(2) Es tracta del segon conte del recull: *El Cafè de la Granota* (1985).

Caplletra 33 (Tardor 2002), pp. 123-136

de Lleida demanant-li ajuda per a resoldre els problemes amb un delinqüent, el sobrenom del qual dóna títol al conte. Tant en el cas de «Redacció» com en el de «La Plaga de la Ribera», el narrador, que no hi ha deixat cap rastre, posa en situació literària textos que, en principi, foren escrits –o acceptem que ho foren com a conseqüència de la forma amb què se'ns presenten– en el marc d'una situació comunicativa diferent. En tots dos, i en conseqüència, l'absència premeditada del narrador o, seguint Chatman, la seua voluntat mimètica, implica que el lector ha de deduir fins i tot aquesta situació comunicativa inicial per tal d'elaborar la seua interpretació.

En cap dels dos casos, l'esforç del lector va més enllà del reconeixement automàtic de les situacions comunicatives inicials, atesa la seua familiaritat o, el que és el mateix, la seua pertinença a una enciclopèdia ben general: una carta o una redacció escolar són marcs comunicatius gens especialitzats i amb marques textuals que els fan fàcilment recognoscibles. Poc importa, a més, que els textos en qüestió siguen un producte més de ficció. L'important és que se'ns presenten com a textos previs, posats ara en situació literària.

L'absència del narrador, d'altra banda, permet que siga l'emissor de la situació comunicativa inicial –l'algutzil o l'escolar– el veritable narrador del text; i, en lògica conseqüència, l'absència del narratari permet també que el lector acabe identificant-se per complet amb el receptor –el mestre o el director de la presó– d'aquella situació inicial. És, òbviament, una altra manera de constatar la voluntat mimètica de què parlava Chatman ja que així es permet la contraposició *directa* entre el que veu i pensa el protagonista –nen o algutzil– i el que veu i pensa el lector. Aquest tret és d'una importància decisiva per al funcionament d'aquesta mena de textos literaris, que exploten a bastament l'aparició d'una veu *innocent* narrant uns fets, que el lector, no tan innocent, veurà d'una altra manera. De la contraposició, doncs, entre la visió de l'escolar o de l'algutzil i la del lector derivarà el corresponent profit narratiu. Una tècnica que, al capdavall, té el mateix aire de família que la de la focalització interna fixa tal com la descriu, per exemple, Mieke Bal a propòsit d'una coneguda obra de Henry James:

> Un focalizador personaje que podríamos denominar por comodidad FP, conlleva parcialidad y limitación. En *Lo que sabía Maisie*, de Henry James, la focalización pertenece casi por entero a Maisie, una niña que no entiende mucho sobre las relaciones problemáticas que suceden a su alrededor. Por consiguiente se le muestran al lector los acontecimientos a través de la visión limitada de una chiquilla, y sólo se va dando cuenta poco a poco de lo que pasa realmente. Pero el lector no es una niña. Hace más que Maisie con la información que recibe, y la interpreta de forma distinta. Donde Maisie sólo ve un gesto extraño, el lector sabe que se trata de uno erótico. La diferencia entre la visión infantil de los acontecimientos y la interpretación que les dé el lector adulto, determina el efecto especial de la novela (Bal 1985: 110).

En efecte, i referint-nos ara exclusivament al text de Monzó, el lector adult interpreta els esdeveniments de manera ben diferent a com ho fa la veu emissora de la redacció, tal com s'esdevé en el cas de la Maisie de Henry James. Però paga la pena que ens fixem detalladament en les raons de la diferència.

El text del nen, sàviament emulat per Monzó tant pel que fa als trets lingüístics com als del contingut narratiu, és el resum d'una situació dominical ben comuna en famílies d'una determinada extracció. La situació descrita és tan tòpica que el lector hi reconeix còmodament els diferents moments d'un guió: passejada matinal, dinar familiar i futbol de vesprada... i amb els papers masculins i femenins clarament perfilats. I és que, si el nostre coneixement del món recorre a l'aplicació de determinats esquemes previs que organitzen les nostres percepcions, llegir textos narratius, com han posat de manifest, entre altres, Roger C. Shank i Robert P. Abelson (1977) és en aquest sentit una activitat semblant. Ho fem sempre a partir de l'organització de la nova informació que ens arriba en esquemes previs, guions o *frames*, plans i temes prèviament apresos, coneguts, ja memoritzats. En la mesura que la informació del text no introduesca discordances amb el guió, el lector veurà acomplertes les seues expectatives. I, en cas contrari, cridarà poderosament la seua atenció, la qual haurà de posar-se en funcionament per resoldre interpretativament els desacords.

Si al llarg d'una bona part de la redacció escolar el lector no fa altra cosa que satisfer les seues expectatives i gaudir de la capacitat de Monzó per emular l'escriptura d'un escolar i la seua visió del món, a partir concretament de la línia noranta, ja en el darrer terç del text, es trenca la plàcida lectura perquè s'endevina una discordança fonamental: el nen descriu una nova sèrie de fets que, des del seu punt de vista, no mereixen cap consideració especial, però que des de la ment adulta del lector poden perfectament considerar-se com indicis d'un assassinat: el de la mare del nen a mans del seu pare, el qual acaba soterrant-la al jardí. Paga la pena reproduir les línies finals del text per tal de reconèixer els passos successius del guió que el nen no sembla reconèixer i que sembla obvi en la ment del lector:

> Jo sentia que continuaven discutint. Ara ho sentia millor perquè es veu que havien apagat el televisor, i el papà li deia a la mamà que no l'emprenyés i la insultava i li deia que no tenia ambicions, i la mamà també l'insultava i li deia que se n'anés de casa, i deia el nom d'una dona i la insultava, i després vaig sentir que es trencava alguna cosa de vidre i després vaig sentir els crits més forts, i eren tan forts que no s'entenien, i després vaig sentir un gran crit, molt gros, i després ja no vaig sentir res més. Després vaig sentir molta fressa, però petita, com si arrosseguessin un mòdul del tresillo. Vaig sentir que es tancava la porta del jardí i aleshores vaig tornar a sortir del llit i vaig sentir soroll a fora i vaig mirar per la finestra, i sentia fred als peus, perquè anava descalç, i a fora era fosc i no s'hi veia gens i em va semblar que el papà cavava al costat de l'arbre i vaig tenir por que hi descobrís la nina i em castigués i vaig tornar al llit i em vaig tapar

> ben bé, tot, fins i tot la cara, amagada sota els llençols i tot a les fosques i els ulls ben tancats. Vaig sentir que deixaven de cavar i després unes passes que pujaven les escales i jo vaig fer l'adormit, i vaig sentir que s'obria la porta del quarto i vaig pensar que devien estar mirant-me, però jo no vaig veure qui em mirava, perquè feia l'adormit i no ho vaig veure. Després van tancar la porta i vaig adormir-me i l'endemà, ahir el papà va dir-me que la mamà se n'havia anat de casa i després van venir senyors a demanar coses i jo no vaig saber què dir-los i tota l'estona plorava i en van portar a viure a casa dels tiets, i el cosinet sempre em pega, però això ja no va ser el diumenge (16)

Entre la percepció que el nen té de la realitat i la del lector les discrepàncies són òbvies. El nen no interpreta, es limita a posar sobre el paper la sèrie ordenada de les seues percepcions. Per contra, el lector subsumeix aquestes percepcions en una sèrie ordenada que identifica amb un guió previ, el d'un assassinat: la discussió marit i muller *in crescendo*, el colp definitiu, alguna cosa que s'arrossega, el papà cavant al jardí, al nen se li diu que la mare se n'ha anat de casa, senyors que demanen coses i el nen no sap què dir-los, porten a viure el nen a casa dels tiets...

La simple transcripció de la redacció del nen, que, innocent, es limita a transcriure la sèrie sense veure-hi res més que una pura successió d'esdeveniments, responsabilitza el lector de jutjar aquesta innocència, cosa que, en cas de ser-hi, li hauria correspost al narrador. Però és precisament aquest l'efecte que aquesta mena de textos persegueix: el lector s'enfronta directament a la narració del nen, sense cap filtre, sense cap indicació que la jutge, l'avalue o insinue consideracions sobre ella. En aquest sentit, el text de Monzó s'ompli de possibilitats significatives perquè, ben mirat, l'anàlisi primmirada del que diu el nen no implica necessàriament l'assassinat real. En rigor, ningú no sap el que passà realment i el lector pot aprofitar l'ocasió per posar entre parèntesis la manera com habitualment intentem conèixer el món. L'aplicació al text del nen del guió de l'as-sassinat, reacció habitual de qualsevol lector adult, és en el fons un simple apriorisme gnoseològic i no prova de cap manera que l'assassinat tinguera lloc realment.

En aquesta direcció interpretativa, pense que fóra ben profitosa una lectura del recull sencer, ...*Olivetti, Chaffoteaux et Maury*, on s'inclou el conte «Redacció», com una mena d'explotació literària de l'escepticisme. Monzó, a més, sembla que ha posat tots els recursos paratextuals a l'abast dels contistes contemporanis al servei d'aquesta línia interpretativa. El diàleg de Wolinski i el de Freud, que apareixen com a epígrafs del llibre,[3] són mostres d'una visió satírica elaborada a partir de la inseguretat d'alguns dels conceptes d'ús comú en el llenguatge ordinari com ara «contrari» i «veritat», i és per això que tots dos situen el lector en un univers significatiu de dubte, de posar entre parèntesi els fonaments de la nostra concepció habitual del món. El mateix Sigmund Freud, quan es refereix a l'acudit que Monzó empra com a epígraf, acaba qualificant d'«escèptics» els acudits d'aquesta mena perquè «aquello que atacan no es una persona

(3) El de Wolinski: «–Em sento orgullós de dir que tota la vida he combatut contra les idees que defenso a hores d'ara. –Jo em sento orgullós de respondre-us que a mi em passa exactament el contrari». El de Freud: «Dos jueus es troben en un vagó de tren, a Galítzia. –¿On vas? –demana un. –A Cracòvia –respon l'altre. –Ets un mentider! –crida, irat, el primer. Si dius que vas a Cracòvia és per tal de fer-me creure que vas a Lemberg. Però sé de debò que ara vas a Cracòvia. Aleshores, ¿per què em menteixes?»

ni una institución, sino la seguridad de nuestro conocimiento mismo, uno de nuestros bienes especulativos» (1972: 1093).

Ben significativament, el conte que, d'una manera singular, dóna títol al conjunt, «Thomson, Braun, Corberó, Philishave...», també situa el lector en aquest mateix univers temàtic. Un escriptor delerós de posar-se a escriure intenta preparar l'escenari adequat: una casa isolada, lluny de la ciutat. En arribar-hi, però, tots els electrodomèstics deixen de funcionar correctament, com si hagueren decidit de rebel·lar-se contra la normalitat necessària perquè l'escriptor pose a funcionar la seua inspiració. Quan el tècnic del poble proper aconsegueix que tot funcione, l'escriptor ja davant la màquina d'escriure, s'adona que només pot escriure aquell «seguit de mesquineses que l'angoixaven des de feia vint hores» (p. 30) i no tot el seguit d'idees que li havien passat pel cap mentre feia el viatge. Comença, doncs, a escriure el conte que acabem de llegir com una necessària teràpia per alliberar-se de l'angoixa de la rebel·lió. La teràpia, però, acaba sent interrompuda per la incorporació a la rebel·lió de la mateixa olivetti una tecla de la qual «saltà en l'aire, en un bot acrobàtic» de manera que «en segons, la màquina es desencaixà i quedà reduïda a una pila de cargols, barretes i molles» (p. 31).

Es tracta d'una autèntica caricatura de la impossibilitat de la creació, condemnada a una mena de sacrifici consistent a no poder parlar més que de la mateixa impossibilitat de fer-ho. La rebel·lió dels electrodomèstics i altres andròmines és només l'anècdota divertida que de fet ens porta, més enllà de la tòpica contraposició entre l'home i la màquina, fins al territori mateix de la creació literària. Només cal pensar en el tipus d'escriptor, en Pol, que l'inici del conte ens dibuixa breument: «Havia estat un viatge més cansat que de costum, com si tothom anés enderiat a crear-se obstacles innecessaris» (p. 21). No és difícil ni forassenyat passar d'ací a una lectura de la rebel·lió de les andròmines que hi veuria el refús de la normalitat que en Pol desitja. Una original manera d'obligar-lo a escriure sobre les anormalitats que elles mateixes han provocat. I és tan dura la venjança que fins i tot l'olivetti acaba impedint-li la teràpia necessària. ¿Ens trobem, doncs, davant d'una reivindicació d'un tipus determinat de creació que proposaria anar més enllà del retrat fidel de la realitat, de la normalitat, per tal de posar sobre el paper allò que en aquesta mateixa realitat se'ns mostra com a paradoxal?

Sens dubte, és evident la connexió amb un conte concret del recull anterior, «Història d'un amor», que plantejava una escissió entre nivells diferents de la realitat –la viscuda i la desitjada. I això fins al punt que el lector creu trobar-se dins el mateix univers temàtic. Però ara, moguts per la força dels epígrafs, fem balançada sobre el costat d'aquell escepticisme radical a què ens porta la lectura del conte com també sobre la caricatura d'escriptor que inclou –¿serà significativa la tria, en Pol, del seu cognom?–, decidit a llegir *Candide ou l'optimisme* al bell mig d'una autèntica confabulació de televisors, torradores, frigorífics, afaitadores, màquines d'escriure, molinets de cafè i escalfadors

contra tota possibilitat de creació. Com l'acudit citat per Freud, aquest conte de Monzó ens convida a participar d'una visió escèptica del món, presentada a la manera de Wolinski, sense concessions, amb la força de la sàtira cruel i il·luminadora a què respon la mateixa dedicatòria del conte: «Als senyors Justerini i Brooks, amb agraïment». Una vegada més, els senyors Giacomo Justerini i Alfred Brooks troben reconeixement literari al seu *blended whisky*.

D'aquest text de Quim Monzó se n'han fet, que jo sàpia, tres versions cinematogràfiques, una de les quals, la de Francisco Sánchez (*Redacció*, 1988), només la conec per les referències que li he llegit a Alessandra Amitrano (1998: 136). Les altres dues, que sí que he pogut veure, són la de Begoña Menéndez (*Redacción: qué hice el domingo*, 1988), que va guanyar el Gran Premio del Cine Español del XXX Festival Internacional de Cine de Bilbao de l'any 1988, i la de Marc Recha (*És tard*, 1993), guanyadora del Premi Especial del Jurat (secció: «Finestra sobre les imatges»), que atorga la Unesco, en la Mostra Internacional d'Art Cinematogràfic de Venècia de l'any 1994.

El fet que Menéndez i Recha acaben fent dos productes cinematogràfics substancialment diferents a partir d'un mateix text literari ja bastaria per justificar un exercici comparatiu que m'agradaria portar més enllà de les observacions d'Alessandra Amitrano:

> Es notablemente significativo el diferente enfoque con el que Marc Recha y Begoña Menéndez han afrontado el mismo argumento. El desarrollo temático de Menéndez se presenta esencialmente opuesto respecto al de Recha; *És tard* presenta una narración de matices mucho más dramáticos de los de *Redacción: Qué hice el domingo*. El corto de Recha mantiene una rigurosa adhesión narrativa al estilo amargo y cínico del relato de Monzó, a la frialdad expositiva con el que el escritor afronta el áspero tema del uxoricidio.
>
> La ambientación en color de la película de la realizadora madrileña confiere al corto una atmósfera que no encontramos en la obra del director catalán, más basada en la acentuación dramática y en la representación distanciada de la vicisitud. En *Redacción: qué hice el domingo*, la dureza de la descripción se substituye por una descripción casi ligera que, en parte, vacía la historia de su angustiosa melancolía. Los encuadres del corto de Recha se centran siempre en las partes bajas de los personajes, nunca vemos un rostro; la atmósfera de angustia de sus escenas se transforma, en la película de Menéndez, en una profunda participación emotiva en las vicisitudes de los personajes. La cámara se detiene en detalles de los cuerpos de los actores, en sus rostros, se filman planos enteros en los que los intérpretes se mueven más libremente, sin las constricciones de encuadres que los ahogan.
>
> La introducción diegética de insertos televisivos –el niño, en casa, que mira el televisor– anuncia, además, un acercamiento más dulce al argumento tratado (Amitrano 1998: 136-37).

En efecte, Menéndez i Recha mostren sense embuts lectures diferents d'un mateix text literari. Això –deia, fa un moment– bastaria per justificar l'exercici comparatiu perquè, d'una banda, mostra el potencial significatiu del text de Monzó; d'una altra, confirma que el concepte d'«adaptació» ha de ser utilitzat amb molta cura i des de la convicció

que cinema i literatura són dos sistemes semiòtics diferents; i, finalment, ens proporciona un magnífic argument per aprofundir en les relacions entre el món de la narrativa breu i el dels curtmetratges. De la primera observació, espere que aquest article acabarà donant-ne compte sobradament. De la segona i la tercera potser paga la pena recordar que tota adaptació és impossible si, a més d'insistir en la base semiòtica diferent que hi ha darrere de la literatura i el cinema, hi afegim que, especialment en el cas de la narrativa breu, les interpretacions plurals són la conseqüència obligada d'una forma d'escriure que prioritza el suggeriment, que deixa *buits*, els quals necessàriament han de ser omplerts pel lector perquè el text, parafrasejant Umberto Eco, es pose en marxa.

En un breu apèndix, «Nouvelle et cinéma», al seu estudi sobre la *nouvelle*, Florence Goyet (1993: 239-244), que tracta d'esbrinar les raons que justifiquen l'especial predilecció dels cineastes pels textos breus, afirma:

> Cependant, ce qui est plus intéressant, c'est que le film parvient souvent à donner à la nouvelle ce qui lui manque, l'épaisseur et les nuances que le texte n'avait pas. C'est que le cinéma suppose la présence physique des personnages: il ne se contente pas de citer leurs mots, comme dans les discours rapportés, il les met physiquement en scène. Bien sûr, on peut, au cinéma comme au théâtre, poser devant le spectateur des caricatures. Mais souvent, une nouvelle sans grand intérêt prendra de la valeur entre les mains d'un grand metteur en scène, donnera aux personnages leurs "voix" (Goyet 1993: 240).

Goyet posa l'exemple de *La partie de campagne*, que Jean Renoir filmà a partir del conte del mateix títol de Guy de Maupassant tot allunyant-se de l'estructura –del contingut, fins i tot– del text literari amb la voluntat de manifestar les possibilitats significatives del text de Maupassant i de fer valer la seua pròpia lectura. Que els cineastes juguen amb aquesta propietat dels textos breus que possibilita lectures diverses, ha estat subratllat insistentment per altres teòrics i creadors en una direcció que m'interessa subratllar. Així, per exemple, Daniel Grojnowski ha parlat de les relacions entre el cinema i la narrativa breu en el seu estudi sobre la *nouvelle* (1993: 66-68) i, significativament, va escriure un article (1995: 237-242), on, a partir de l'estudi de les versions cinematogràfiques de Jean Renoir (*Une partie de campagne*,1936) sobre el conte de Maupassant del mateix títol i de Michelangelo Antonioni (*Blow-up*,1966) sobre el conte de Julio Cortázar («Las babas del diablo»), acaba defensant la idea de l'adaptació impossible. O el que és el mateix: Renoir i Antonioni fan dues versions de les moltes possibles sobre els textos de Maupassant i Cortázar. Grojnowski, que s'interessa per analitzar què hi ha als textos breus que sembla impossible de traslladar al cinema, se situa en la mateixa línia teòrica a què ens referíem quan constatàvem l'existència d'una manera d'escriure *breu* que possibilita diverses lectures i que, segurament, justifica la predilecció dels cineastes per aquesta mena de literatura. En un article publicat a *Le Monde*, Michel Braudeau (1992) ho expressava clarament: «La nouvelle suggère, laisse beaucoup de blanc, de marge, que le lecteur comble à son gré. C'est pourquoi les cinéastes la préfèrent au roman pour la porter à l'écran. Ils ont

les coudées plus franches. Avec un dizaine des pages de Cortázar ("Les Fils de la Vierge") Antonioni réalise *Blow-up*. Avec Proust, on n'a jamais fait rien de bon».

No és la meua intenció de reproduir ací, pas a pas, l'anàlisi comparativa del text de Monzó amb els dos curtmetratges citats, sinó d'assenyalar exclusivament aquells elements que d'alguna manera contribueixen a la coherència de la meua argumentació. Vull fer, en aquest sentit, algunes reflexions sobre la situació comunicativa especial que, com hem vist, plantejava el conte de Monzó a la llum de les versions cinematogràfiques. Així, si, en el cas del text de Monzó, aquesta situació es fixa gràcies a una activa intervenció del lector, en el cas del curtmetratge de Menéndez, es planteja de manera radicalment diferent i en la direcció d'una major explicitació i, en conseqüència, d'una menor participació lectora. Perquè ara tot s'inicia amb una foto escolar que dóna pas al títol del curtmetratge, «Qué hice el domingo. Redacción», immediatament després del qual apareix en la pantalla la reproducció de l'inici d'un text manuscrit que diu: «El domingo fue un día que hizo mucho sol y fui a pasear con mi padre y mi madre». Tot seguit una veu en off –no de cap nen, sinó la veu d'un adult– reprodueix oralment la resta de la redacció que paral·lelament s'il·lustra amb un seguit d'imatges. I, finalment, apareix de nou la foto escolar del principi i un primer pla ens mostra un dels nens de la fotografia, que reconeixem com el protagonista de la història.

El curtmetratge de Marc Recha fa servir procediments més o menys semblants tot i que amb alguna diferència d'interès. En principi, també Marc Recha insereix el text del nen, reproduït oralment i per una veu adulta com en el curtmetratge de Begoña Menéndez, en un marc comunicatiu superior. Després d'escoltar un timbre i tot de veus de xiquets, la càmera presenta un armari amb abrics que suposem dels escolars que immediatament apareixen d'esquena asseguts als pupitres de l'aula. La càmera presenta les cames dels xiquets sota els pupitres durant un temps prou llarg perquè suposem el seu treball en respectuós silenci. Un primer pla de la mà d'un dels xiquets que escriu en una llibreta el títol de la redacció, «Què vaig fer diumenge», dóna pas a una veu en off adulta que comença a reproduir oralment el text de Monzó i, paral·-lelament, com en Menéndez, un discurs d'imatges. Acabats tots dos, la pantalla s'ennegreix mentre s'escolta el timbre i els sorolls dels xiquets, que l'espectador suposa la fi de la classe on el nen ha fet la redacció, i apareix el títol *És tard*. Tret d'aquest desplaçament del títol a la fi del curtmetratge, el procediment de Recha és exactament el de Menéndez: situar la redacció en un marc comunicatiu superior, que ja no és responsabilitat narrativa de l'autor de la redacció.

Les diferències de tots dos curtmetratges amb el text literari de què parteixen són òbvies, però criden poderosament l'atenció les que ens fan veure fins a quin punt el text fílmic no respecta aquella immediatesa de la relació lector-text que assenyalàvem en el cas del literari. Si en aquest, el narrador extradiegètic havia desaparegut, ara tot de filtres s'interposen entre el lector i el text, com la contextualització que implica tant l'aparició de la foto escolar que obri i tanca l'acte narratiu, com el text manuscrit

reproduït i el fet importantíssim que la redacció del nen siga reproduïda oralment per una veu adulta. Tot al servei d'una nova situació comunicativa radicalment diferent. Perquè, amb independència dels coneguts problemes que planteja la concreció de la veu narrativa en els textos fílmics, és evident que la veu en off adulta, en aquests curtmetratges, comporta l'inconvenient de no saber ben bé a qui atribuir-la: si al nen autor de la redacció, que, ja adult, la reprodueix ara, o al receptor de la redacció, el mestre per exemple, la lectura del qual ens suggeriria el text fílmic.

Tampoc no se'ns hauria d'escapar el detall dels títols. En el cas de Monzó eren cadascú al seu lloc –«Què vaig fer diumenge», era un fragment del discurs del narrador intradiegètic, i «Redacció», un fragment de l'extradiegètic.[4] Recha manté aquesta natural situació narrativa, però opta per modificar el títol extradiegètic –ja no és «Redacció», sinó «És tard»–, i Menéndez elimina la diferència dels nivells narratius agrupant-los tots dos en un de sol.

Però, a més i sobretot, aquesta reproducció oral de la redacció s'acompanya paral·lelament d'un altre discurs, el de les imatges –amb la corresponent banda sonora–, totes les quals són, rigorosament parlant, afegits al text de Monzó. Aquest només presenta al lector una única imatge: la del text que el nen ha escrit. Els curtmetratges de Menéndez i de Recha traslladen aquesta imatge sota la forma del discurs oral de la veu en off i paral·lelament hi afegeixen un altre discurs que, òbviament, acaba tenint una importància decisiva en la mesura que incideix essencialment en la interpretació. Precisament, com he dit en línies anteriors, una de les virtuts d'aquesta categoria de textos literaris, i concretament del de Monzó, és la contraposició que el lector fa entre la visió que el nen té dels esdeveniments i la que ell imagina com a autèntica, a partir de determinats guions apriorístics, que habitualment fem servir per al nostre coneixement del món. Doncs bé, la pregunta sembla òbvia: a què responen els respectius discursos d'imatges que tots dos curtmetratges presenten paral·lelament a la reproducció oral de la redacció?

Crec que paga la pena detenir-se en algunes consideracions teòriques al voltant de l'aprofitament que el cinema fa del punt de vista i d'un recurs –per a alguns, per cert, tan poc cinematogràfic– com la veu en off:

> Las películas dotan a la narrativa de nuevas e interesantes posibilidades de manipulación del punto de vista, puesto que no tienen uno sino dos canales de información cotemporales: el visual y el auditivo (y en el auditivo, no sólo voces, sino también música y ruidos). Estos pueden ocurrir independientemente (banda sonora con la pantalla negra o una imagen en completo silencio), o pueden combinarse de diversas maneras. El sonido puede estar totalmente sincronizado, como cuando los movimientos de los labios coinciden con las palabras del hablante, o no sincronizado, como cuando no se mueven los labios de nadie y sin embargo oímos una voz: la convención es que estamos oyendo pensamientos (o algo así) no expresados. La situación puede hacerse aún más compleja al hacer que la voz superpuesta y la voz normal hablen al mismo tiempo. Incluso puede tratarse de la misma voz, como en *Le Journal d'un curé de campagne*, de Robert Bresson, en la que la voz

(4) Considerar el títol «Redacció» un fragment del discurs del narrador extradiegètic planteja una qüestió delicada que ara no podem abordar. En tot cas, i als efectes del que argumentem, sembla clar que «Redacció» és a un nivell narratiu diferent a «Què vaig fer diumenge». I, si és a un nivell narratiu superior, implica també la inserció del text del nen en una situació comunicativa superior.

> superpuesta representa el diario del cura comentando precisamente la acción en la que le estamos viendo actuar (Chatman 1990 [1a. ed. 1978]: 170)

Chatman utilitza precisament la pel·lícula de Bresson per a exemplificar com el cinema trau possibilitats ben interessants a la narrativa dietarística. Entre els efectes d'interès que assenyala, cal parar esment en el joc que pot establir-se entre els esdeveniments i la manera com el protagonista els jutja en una anotació de dietari, la qual és reproduïda oralment per la veu en off:

> Otro efecto interesante se utiliza varias veces para mostrar que la mente del *curé* no es capaz de entender lo que le dicen (no es sólo la enfermedad sino también la ingenuidad lo que le atormenta: dice, quejándose, que nunca entenderá a los seres humanos). La acción continúa de un modo completamente dramático, es decir, la voz en off narrativa se detiene, por ejemplo, mientras el *curé* (como personaje) habla con la condesa. La cámara lo enfoca mientras la escucha, aunque lo que oímos es la voz de ella. Entonces su voz se hace más débil, aunque todavía se oye, y la voz en off del diario del *curé* empieza a hablar a la vez, pero más alto, explicando por qué, en ese momento de la historia, no podía entender lo que ella le estaba diciendo. (Chatman 1990 [1ª. ed. 1978]: 185-186)

I en aquesta mateixa direcció, l'efecte, tan interessant per al cas que ens ocupa, de les narracions no fidedignes, ja que una veu superposada que ens descriga successos de la història pot ser desmentida pel que clarament veuen els nostres ulls:

> Como observa un crítico, "[El *curé*] tiene la impresión de que el Conde es un 'amigo', mientras que nosotros seguimos siendo escépticos, la cara del Conde es demasiado fría, nos preguntamos cómo es posible que el cura pueda pensar que es un amigo, tenemos la sensación de que el cura se está imaginando al amigo que tanto desea". El falso mensaje "amigo" es comunicado por la voz que narra del cura o por las palabras que vemos en su diario. Pero haciendo una "lectura profunda" de lenguaje de las caras, el mensaje es "espectador cínico". Y confiamos en nuestro juicio del personaje por encima de las impresiones del ingenuo cura. (Chatman 1990 [1ª. ed. 1978: 253)

Tornaré ara a la pregunta que em feia fa uns moments per tractar de veure, en primer lloc, a què respon el discurs d'imatges del curtmetratge de Begoña Menéndez? De fet, l'existència d'aquest discurs d'imatges implica al meu entendre un plus informatiu que necessàriament concreta el que en el text de Monzó era responsabilitat absoluta del lector. Així, els recursos que Chatman exemplifica podrien servir-nos per pensar que la veu en off paral·lelament acompanyada de les imatges podria haver-se aprofitat en benefici d'una determinada línia interpretativa. Però, quina és la direcció interpretativa del curtmetratge de Menéndez?

En principi, cal dir que l'ús de les imatges més enllà de l'estricta focalització interna fixa –el discurs d'imatges diu més que el que pot saber el nen– complica la situació comunicativa, ja que cal atribuir-les a una instància narrativa superior, la que, a partir dels elements que obrin i tanquen el text fílmic, ens presenta els dos discursos –l'oral

i el visual– dins d'una situació comunicativa determinada. Però les imatges tampoc no són utilitzades per desmentir la visió del nen, fet que hauria pogut donar peu a la contraposició explícita entre el discurs de la veu en off i el de la visualització de l'uxoricidi, a la manera de la reflexió de Chatman a propòsit de *Le journal d'un curé de campagne*. Contràriament, el discurs visual de Menéndez manté l'ambigüitat sobre l'assassinat de manera que, només en aquest sentit, respecta les virtuts inicials del text literari. Sens dubte, una ambigüitat de grau ben diferent ja que, a més de la concreció que implica l'ús d'unes determinades imatges, aquestes col·laboren ben explícitament en una direcció interpretativa. No només, per exemple, se'ns mostra la sala, on se suposa que els pares han discutit, absolutament desordenada,[5] sinó que s'empren altres recursos, menys explícits i de caràcter intertextual, com ara la famosa escena dels espills de *The lady from Shanghai* quan Michael O'Hara (Orson Welles) assisteix a la mort del matrimoni Ballister (Rita Hayworth i Everett Sloane). Tot en la direcció interpretativa segons la qual l'assassinat ha tingut lloc realment.

March Recha se separa radicalment de Begoña Menéndez en el seu plantejament del discurs d'imatges. Ja hem citat adés les paraules amb què Alessandra Amitrano feia una descripció general d'aquestes diferències. Les imatges de Menéndez acompanyen el discurs oral paral·lelament, però amb suficients punts de contacte perquè al lector no li resulte difícil endevinar, darrere de tots dos, una mateixa història. Contràriament, el paral·lelisme de les de Recha no manté correspondències tan evidents, fins al punt que l'espectador, en un primer moment, es veu induït a creure en la possibilitat que tots dos discursos tinguen darrere històries diferents. Les imatges de Recha, d'una banda, no il·lustren fàcilment el discurs de la veu en off i, d'una altra, se'ns presenten sense respectar la temporalitat dels esdeveniments narrats en la redacció del nen. Tot al servei d'una evident separació dels dos discursos que a l'espectador li resulta complicat d'acordar.

Sens dubte, Marc Recha li ha tret més suc a les potencialitats de què parlava Chatman, dins d'una concepció del text fílmic substancialment diferent al de Menéndez. Recha explota de manera singular tots els recursos de la superposició de canals d'informació fins al punt que una cosa és la lectura que la veu en off fa de la redacció del nen i, unes altres, el seguit d'imatges que l'acompanyen i la corresponent banda sonora. Aquesta és d'una simplicitat remarcable, però també portadora de suggeriments interpretatius, alguns dels que aboquen definitivament el lector cap a la interpretació de l'assassinat real. En efecte, amb mitjans diferents, també Marc Recha aboca el lector en aquesta direcció interpretativa a partir d'aquests suggeriments de la banda sonora, com també de determinades imatges de la darrera part del curtmetratge. Però, en tot cas, Recha deixa més intacte el text de Monzó, com si el seu propòsit fóra per damunt de tot la fidelitat al text literari, que la veu en off respecta gairebé escrupolosament i que surt menys danyat de la seua experiència cinematogràfica, vull dir de la seua obligada presentació oral acompanyada d'un discurs d'imatges. I, a pesar

(5) El discurs d'imatges de Begoña Menéndez ompli el text de Monzó de concrecions de tot tipus que m'estalvie d'enumerar. Vull només remarcar que és també com a conseqüència d'una concepció d'aquest discurs que vol representar en imatges allò que la veu en off diu. I això fins al punt que no es dubta a canviar el mateix text de Monzó tantes vegades com exigeixen les imatges triades per a visualitzar-lo.

d'això, a pesar d'aquest major respecte al text literari, el curtmetratge de Recha, contràriament al que ocorre amb el de Menéndez, mostra més clarament la tendència cap a aquella vessant «artística» que es dibuixava en els inicis del cinema i que Siegfried Kracauer (1989 [1a. ed. 1960]: 49 i ss.) exemplificava amb el camí obert per *Voyage à travers l'impossible* (1904), de Georges Meliès, en contraposició a *L'arrivée d'un train* (1895) de Louis Lumière. És, segurament, el mateix que hi ha al fons de les diferències descrites per Alessandra Amitrano entre els dos curtmetratges.

El món de la narrativa breu i el del curtmetratge tenen paral·lelismes que un no pot estar-se de remarcar. Tots dos han de conviure amb altres formes narratives, la novel·la i el llargmetratge, que sovint actuen sobre ells més negativament del que convindria. Tots dos s'enfronten amb formes de publicació o exhibició que necessàriament tenen repercussions en les concepcions estètiques que els fonamenten. No debades les declaracions que sobre aquestes qüestions fan els seus creadors tenen un aire de família innegable. Però, amb independència d'aquesta possible anàlisi comparativa entre gèneres de mitjans semiòtics diferents, experiències com la de Begoña Menéndez o la de Marc Recha són d'un profit considerable per aprofundir en el coneixement de les tècniques narratives emprades en els textos literaris breus.

VICENT ALONSO
Universitat de València

REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES

AMITRANO, Alessandra (1998): *Cortometraggio in Spagna: 1964-1995*, Ferrara, Cartografica Artigiana (n'hi ha traducció castellana, 1998: *El cortometraje en España. Una larga historia de ficciones breves*, València, Filmoteca de la Generalitat Valenciana).

BAL, Mieke (1985): *Teoría de la narrativa. Una introducción a la narratología*, Madrid, Cátedra.

BRAUDEAU, Michel (1992): «Sur la nouvelle», *Le Monde*, 22 de maig.

CHATMAN, Seymour (1978): *History and discourse. Narrative structure in Fiction and Film*, Cornell University (n'hi ha traducció castellana, 1990: *Historia y discurso. La estructura narrativa en la novela y en el cine*, Madrid, Taurus, 1990).

FREUD, Sigmund (1972): *Obras Completas*, tomo III (1900-1905), Madrid, Biblioteca Nueva.

GOYET, Florence (1993): *La nouvelle. 1870-1925*, Paris, Presses Universitaires de France.

GROJNOWSKI, Daniel (1993): *Lire la nouvelle*, Paris, Dunod.

–(1995): «L'adaptation impossible», dins: *Le genre de la nouvelle dans le monde francophone au tournant du XXIE siècle, Actes deu colloque de* l'Année Nouvelle à Louvain-la-Neuve. *26-28 avril 1994*, Canévas éditeur, L'instant même, éditions Phi, Frasne, Quebec, Louxembourg, pp. 237-242.

KRACAUER, Siegfried (1960): *Theory of Film. The Redemption of Physical Reality*, New York, Oxford University Press (n'hi ha traducció castellana, 1989: *Teoría del cine. La redención de la realidad física*, Barcelona, Paidós).

MONCADA, Jesús (1985): *El Cafè de la Granota*, Barcelona, La Magrana.

SHANK, Robert C.; ABELSON, Robert P. (1977): *Scripts Plans Goals and Understanding*, New Jersey, Lawrence Eribaum Associates (n'hi ha traducció castellana, 1987: *Guiones, planes, metas y entendimiento. Un estudio de la estructura del conocimiento humano*, Barcelona, Paidós).

V

LLUÍS MESEGUER

CONVIVÈNCIA DE CODIS AL TEATRE DE JOAN BROSSA

Entre els autors del teatre català, solen predominar els literats que escriuen textos dramàtics, mentre que alguns dramaturgs fonamentals (Frederic Soler, Àngel Guimerà, Adrià Gual) han practicat també altres codis expressius del camp de l'espectacle. Potser entre els uns i els altres es troben alguns pocs autors que tenen el teatre com un conjunt de codis, però a partir de l'escriptura dramàtica. D'aquest darrer grup es pot dir que la base logocèntrica de les seves creacions conviu amb unes perspectives o possibilitats de muntatge i de representació vinculades al problema de la convivència de codis. D'altra banda, són autors que solen revelar una concepció àmplia o específica de la noció mateixa d'espectacle i una porositat als gèneres populars o no convencionals en què la iconicitat és un factor important. Aquest és el cas del poeta Joan Brossa (tal com s'ha revelat en les ponències i les comunicacions del Simposi Internacional (abril 2001), amb un posterior debat virtual *on line*, a través de la Universitat Oberta de Catalunya i la revista electrònica *Journal of Catalan Studies*.

Diversos estudiosos de l'obra de Brossa (Sacristán (1970), Gimferrer (1972, 1973), Terry (1991), Bordons (1988, 1995, 1996), Coca (1992), Vallès (1996) Permanyer (1999)...) havien coincidit a assenyalar camps constants en la complexa evolució del seu llenguatge poètic: el neosurrealisme, la quotidianitat i el compromís, el realisme experiencial, l'autenticitat, la conceptualització i la intensitat, la diversitat, la transformació... I sense deslligar-se d'aquests elements permanents, pel que fa al llenguatge

Caplletra 33 (Tardor 2002), pp. 137-148

dramàtic, els coneixedors creatius o crítics (Arnau Puig dins DD. AA. 1972: 38-48, Fàbregas 1973: 5-58) hi havien destacat l'escepticisme, la cerimònia, els gèneres tradicionals, la xarada, la nosa de l'argument, el compromís, la mitologia, el surrealisme crític i els límits for-mals del teatre. I, tenint en compte els plantejaments de la teoria de l'enunciació, Amadeu Viana (2000) ha analitzat recentment de manera fecunda la condició no "anòmala" del diàleg brossià.

Tanmateix, aquestes anàlisis –llevat, sobretot, de Fàbregas (1973)– no analitzen el llenguatge verbal dels textos dramàtics de Brossa tenint en compte la condició multicodal de l'enunciació teatral. Dit altrament: s'hi analitza el llenguatge verbal com a missatge autosuficient, deixant els codis visuals de la representació com a context o com a indicadors pragmàtics del significat del text; és a dir, es considera text definitiu l'escrit, sense considerar la representació com un dels seus estatus necessaris.

Aquest plantejament sol ser generalitzat en les anàlisis de textos dramàtics –llegits sovint com a textos narratius, i a tot estirar, "imaginant" parcialment una possible representació–, malgrat la posició que ocupen els altres codis espectaculars en la dramatúrgia i les pràctiques escèniques contemporànies. La seva debilitat s'evidencia a propòsit de creacions verbals i visuals com les de Brossa. Amb tal perspectiva, no solament se susciten dificultats de comprensió global de les propostes escèniques de l'autor, sinó que tampoc no es superen problemes com les dificultats de "representació" dels seus textos o l'estirp imaginativa i inconcreta de l'escriptura, considerada sovint com atemptatòria contra la versemblança i la narrativitat dramàtiques; o, per precisar, la versemblança i la narrativitat mimètiques o naturalistes (quant a les representacions de peces de *Poesia escènica*, veg. Planas 1993 i 1993a)).

Tanmateix, aquests aspectes bàsics es matisen i s'integren en la posició de l'autor, que cal interpretar en termes no solament pragmàtics, sinó ideològics i historiogràfics. Així, el seu coneixement del teatre de l'absurd, i d'autors com Dalí, Adamov, Genet o Brecht; però sobretot, la confessada admiració per Meierhold, i per la tradició teatral catalana (Pitarra, Iglésias, Guimerà; veg. Coca 1992), l'ubiquen dins un ventall de propostes dramatúrgiques catalanes fonamentals del període de la postguerra (que inclou també les noves aportacions de l'existencialisme), coincidents en l'intent de superació del problema de la versemblança dramàtica.

L'espectacularitat de l'escriptura de Brossa apareix a *El saltamartí*, però és una activitat paral·lela a la poesia ja des del 1954 i constitueix, segons l'autor (Coca 1992: 98-99), una evolució del tercer dels tres "canals diferents i paral·lels" per a la seva poesia: "tradicional", "essencial" i "visual". Manifestada també al cinema, a les cortinetes de transició per a televisió, a les instal·lacions, a la fotografia, a l'ús dels colors (veg. Fàbregas 1973: 13), aquesta és l'autèntica "quarta dimensió" de l'escriptura de Brossa (Coca 1992: 33 i ss., i 50). Dit altrament: l'anàlisi del teatre brossià s'ha de practicar amb un model discursiu intregrador de la relació entre verbalitat i iconicitat dramàtica.

Al costat d'aquesta posició històrica dins l'escriptura teatral, cal tenir en compte la relació de Brossa amb el surrealisme (Foix), la plàstica (Miró, Joan Prats, Tàpies, Cuixart), els autors de poesia visual (Guillem Viladot, Albert Ràfols Casamada), la música (Mestres Quadreny, Carles Santos (veg. Permanyer 1999: 114-115, Coca 1992: 89) o el cinema (Carles Santos, Pere Portabella). En tots aquests àmbits, es combina un treball basat en materials fixats en la cultura amb la col·laboració de llenguatge verbal i llenguatge visual. En aquest sentit, l'activitat dramàtica de Brossa és complexa, tant si s'entén l'enunciació teatral com a llenguatge específic o com a síntesi o summa de codis.

El text brossià resulta resistent a la seva plasmació escenogràfica; és a dir, es reserva una part molt important del sentit de l'obra. Pel que fa a les dificultats i l'apassionant repte dels muntatges sobre el teatre de Brossa, abans dels temps recents –en què n'han sovintejat, però no n'han segregat una crítica amb perspectiva–, basten els testimonis de Brossa (Coca 1992: 8-12, i 120-121, Permanyer 1999: 159-160); i del dramaturg Frederic Roda (DD. AA. 1972: 58-63) sobre el muntatge d'*Or i sal* l'any 1961.

Tanmateix, les dificultats de representació no provenen del text en tant que text sinó de la complexitat del tractament de la relació entre codi verbal i codis visuals (que traeix, segons convenció tradicional, les relacions entre text i representació i, més en general, entre literatura i espectacle). En aquest sentit, cal distingir, dins el corpus brossià, dues possibilitats: obres amb llenguatge verbal i obres sense text verbal (més ben dit, construïdes només amb "text secundari"). El text primari i el secundari –en el fons, l'escriptura i la representació– no presenten en el teatre de Brossa fronteres estilístiques notables, mentre que part dels textos primaris contenen una explícita voluntat metateatral o paròdica, i fins i tot les obres i actes sense text revelen una dependència d'algun text implícit o bé una escriptura imaginativa: per a una "representació imaginada".

Totes dues opcions –sense text primari o amb text primari– tenen conseqüències sobre dos àmbits essencials de la representació:

(a) les relacions entre verbalitat i iconicitat en seqüències concretes;

(b) els mecanismes de construcció de situacions i de personatges a través d'aquestes relacions.

A. Les relacions entre codis

La visualitat dels textos brossians revela una notable capacitat de creació del que es poden considerar fraseologemes o metàfores visuals o situacionals. Així, en l'excel·lent *Sord-mut. Peça en un acte* (1973-1983, vol. I: 127):

ACTE ÚNIC
Sala blanquinosa. Pausa.
TELÓ

La multiplicitat visual d'un text tan breu és enorme, malgrat que només es pot muntar com una mena de didascàlia referent a una il·luminació tènue i un fosc posterior. En canvi, les possibilitats de derivació del text secundari són molt àmplies:

- El personatge "Sordmut" és definit *a posteriori* per un enigmàtic espai blanquinós: la vista hi substitueix l'oïda i la parla, és a dir, els dos sentits vinculats al llenguatge verbal.
- La repetició de la brevetat de l'obra (al títol i al text) és demostrada per la unicitat del color i el fosc.
- El color representa el tema, i a continuació, el temps elidit ho és per l'absència de color, aparentment l'única possibilitat de "pausa".
- El teló es carrega d'una connotació vinculada a la sordesa i la mudesa, és a dir, al tall en la comunicació.

Aquesta voluntat de síntesi, d'intensitat, d'evidència, es basa no solament en la idea de poesia de l'autor, sinó en l'aprofitament de tals característiques en els codis visuals. D'altra banda, cal tenir en compte que alguns gèneres de la *Poesia escènica* de l'autor, com l'*strip-tease* o els ballets, prioritzen per definició els procediments de visualització, i situen el text en una posició coadjuvant o dilatòria del missatge. Si ja en general es pot destacar la capacitat dels textos de Brossa per a l'essencialitat, i per a processos de relació com la transgressió, l'oposició o la paràfrasi (veg. Vallverdú 1996: 88-96), la visió els construeix de manera convincent.

Ja a les *Accions musicals*, escrites majoritàriament entre 1962 i 1968, Brossa havia assajat correspondències entre so i visualitat, entre espectacle-concert i espectacle-teatre. Ara bé, la utilització del codi sonor –no el llenguatge verbal ni la música per separat- sol delegar també en la representació la decisió sobre la corporeïtat i el sentit del so. Així, en la següent seqüència de *Les plomes encolades*:

Home III: Fa.
Home IV: Ut.
Home III: La nit precedeix la nit.
Home IV: T'he pres el cap.
Home III: T'he pres el cap.
Home IV: Sí.
Home III: Ut."

La complexitat del fragment –l'obra va ser representada, sota la direcció de Josep Centelles, a la casa de J. Morera a Matadepera– és notable, i no resolta per cap didascàlia. D'una banda, hi ha l'ús de la repetició dins de frase ("nit...nit") i entre dos personatges (rèpliques quarta i cinquena). Sobretot, però, les notes musicals –"ut" equival, com és sabut, a "do"–, poden ser dites o bé "entonades": i s'hi descobreix, en les dues rèpliques finals, un detall inexistent per a una oïda verbal: el text "acaba", és a dir, finalitza amb nota tònica, si el monosíl·lab "sí", a més d'afirmatiu, és entonat com a nota musical, i, és clar, s'entona l'"ut" conclusiu. Més encara: les dues notes les emeten dos personatges amb possessió diferent a quatre rèpliques abans. És a dir: sobre un fons d'ús de la repetició, s'erigeix una expressivitat definitiva del so: tot això transcendeix el codi verbal per fer-lo esdevenir obra.

El maneig de la relació text-representació presenta dos èmfasis extrems: l'acció sense mots i la multiplicitat de jocs verbals en una acció simplificada.

El camí, subtitulada com a "tragicomèdia en tres actes i dos quadres", es basa en un primer acte (1973-1983, vol. I: 317-320), subtitulat "pantomima", amb un text secundari, una seqüència referida que incorpora el llenguatge verbal "traduït" a la gestualitat i a l'escenografia. Heus-ne ací el final, l'"escena V" (amb alguna simplificació tipogràfica):

> *Les mateixes; el Comte i la Noia, de bracet, entren per l'esquerra. Ella és sensual i morena, d'uns vint anys; va extremada.*
>
> El comte resta petrificat davant l'espectacle; les senyores li mostren els diners i amb llurs accions mímiques li tiren en cara el seu egoisme. A més, la senyora primera reconeix en el dit de la noia el seu anell i intenta d'arrabassar-l'hi. El comte embogeix de ràbia i esclata. Tumult. La noia se'n desempallega, llença l'anell i se'n va per la dreta, fons, despectivament, mentre cau el teló.

Tots els aspectes de la construcció de la seqüència es resolen amb aquesta mescla d'indicacions –vinculades a les tècniques d'acotació del cinema mut–, amb la sola exclusió del llenguatge verbal. A l'altre extrem, es trobaria el principi de la primera escena d'*El dia del profeta* (1973-1983, III: 289-290), analitzada per mi mateix en un altre lloc (2000: 373-388): un conjunt de repeticions i comentaris, adobades amb unitats fraseològiques, i consistent en una ingeniosa disseminació d'un marc eminentment visual: la foscor. L'escena és una conversa de tres lampistes. El text inclou l'acotació inicial: "Foscor completa". Després, cada cop que s'encendrà de cop la llum, serà comentada pels tres lampistes, cadascun amb una blasfèmia pròpia. I l'escreix verbal consistirà a comentar i multiplicar els elements significatius de la foscor i l'"absència de foscor", és a dir, la representació.

L'exemplari de procediments irònics o metafòrics basats en la relació entre el joc verbal i els codis dramàtics seria amplíssima. Només a tall de mostra, se'n poden considerar els següents:

- Els jocs tipogràfics i manipulacions de signes i codis: lletres i majúscules (1973-1983, I: 420-422), els números (1973-1983, I: 155-157 (el número tres), 161-162 (l'un, el quatre, el dotze, el tretze)), el llenguatge musical (1973-1983, I: 145-146)...
- L'ús paròdic de llengües i de registres: el llatí com a factor ritual (1973, II: 205-206), l'anglès i el castellà com a elements irònics: els militars parlant una llengua pròpia en *El torrer* (1973-1983, I: 416-419); els guàrdies civils parlant anglès, i Son Excel·lència i Son Eminència en castellà, en *El dia del profeta* (1973-1983, III: 204-209); per l'anglès, veg. també una conversa telefònica amb interlocutor absent, 1973-1983, II: 176-177)...

Tot amb tot, els factors decisius del teatre de Brossa són els trets lingüístics i pragmàtics del diàleg. Tal com va assenyalar Fàbregas (1973: 51-52), la seva riquesa contrasta amb la manca de construcció teatral, l'estatisme de l'acció i la simplicitat dels elements. Jordi Malé (1997: 111-118, arran d'*Or i sal*) ha comentat la importància dels usos verbals inhabituals, els "diàleg de sords", el predomini de les estructures damunt el sentit, el qüestionament de la comunicació dialogal i els canvis de registre.

L'anàlisi d'Amadeu Viana (2000) hi destaca la suspensió de l'argument: les interaccions i escenes no s'inclouen en una història canònica, i el diàlegs renuncien a ordenar-se segons el fil lògic, i multipliquen les associacions i els temes. Així, a través de monòlegs autònoms i de rutines col·loquials obertes a la figuració i la disparitat, el text crea noves formes de diàleg, amb efectes contextuals positius i produint models propis diferents de la conversa habitual. Viana remarca encertadament que la noció de pertinença (rellevància) de Sperber-Wilson està pensada per a la comprensió "en general" i tendeix a invalidar-se davant contextos "anòmals"; crec que caldria afegir-hi encara la pressió arxitextual: la del teatre com a conjunt de codis, i elements més concrets com ara la diversitat de marcs temàtics en què es basa l'anomenat "teatre de l'absurd".

Hi ha una abundant i rigorosa tradició d'aplicació dels principis de la conversa al diàleg dramàtic (Burton 1980, Kennedy 1983, Kerbrat-Orecchioni 1984 i 1995, Tannen 1989, Bobes 1992). Tanmateix, segons Keir Elam (1980: 178-184), cal tenir en compte quatre aspectes que en limiten aplicació:

- L'ordre sintàctic (en el text dramàtic, sotmès al conjunt de l'obra)
- La intensitat informacional (en l'enunciació dramàtica no hi ha comunió fàtica)
- La puresa il·locutiva (sotmesa a la caracterització dels personatges)
- El control del torn de conversa (molt dependent del context; per exemple: la condició de protagonista en la interlocució).

De cadascun d'aquests quatre aspectes, n'hi ha mostres evidents en els textos brossians. I en tots quatre, hi intervenen els altres codis de la representació. Així, es pot comprovar en les enumeracions, repeticions lèxiques i manipulacions de l'ordre sintàctic (per exemple, 1973-1983, I: 141-142, IV: 51); els monòlegs desproporcionats (per exemple, en les diverses aparicions del personatge Batafra) i les contradiccions o contrastos entre el registre verbal emprat i les característiques del personatge a qui s'atribueixen (per exemple a l'inici del primer acte d'*El dia del profeta*).

B. Els mecanismes de construcció de situacions i de personatges

Els personatges de Brossa –no construïts o motivats per l'acció, fins i tot desproveïts de "tendència psicològica"– solen construir-se a través del llenguatge, i paradoxalment la finalitat del component verbal no és llur definició dramàtica. En aquest aspecte, els mateixos noms dels personatges constitueixen una demarcació semàntica de l'ús dels llenguatges dramàtics, tal com revela la següent tipologia:

- Noms genèrics numerats: Home 1, 2, 3 etc...
- Noms genèrics d'edat i de gènere (a l'ús del surrealisme, l'expressionisme, del teatre de l'absurd): Home, Dona, Jove, Vell, Vella (en aquests darrers casos, contaminats per la tradició rondallística oral)...
- Noms genèrics de base psicològica: Transeünt, vagabund, nàufrag...
- Noms de joc mitogràfic: Berna, Capadòcia, Neptúnia...
- Noms de joc enigmàtic, simbòlic, ritual: Batafra, Arromoc...
- Noms procedents de la tradició teatral i literària: Arlequí, Colombina, Pierrot, Tristany, Isolda...
- Noms del camp del transformisme, el fregolisme o el circ: Barbut, clown...
- Noms d'oficis populars: Paleta, manobre, lampista, carreter, cambrera...
- Noms vinculats al món burgès o a l'economia: Empresari, agent d'assegurances, burgés, actiu...

Resulta difícil abstraure cada tipus de registres orals ben determinats; tanmateix, vanament s'hi buscaria correspondència versemblant entre personatge i registre verbal. Sobretot, la definició de cada personatge descansa damunt la visualitat de la representació, amb dues op-cions: mimètica i no mimètica, és a dir, naturalista o simbolista. En la primera predomi-na l'adopció d'un estil verbal i visual de caire "patrimonial"; en la segona, l'estil s'usa amb contrast respecte a l'expectativa oberta pel nom o bé s'hi opta per la metaforit-zació i el to sentenciós o d'associació lliure seguint, per exemple, el model surrealista.

No es pot deixar de tenir en compte el fons satíric de sentenciositat crítica, que no exclou ni la teatralització de convencions (sobretot, si procedeixen de rituals fossilit-

zats). Així, el *Discurs per als Jocs Florals de Barcelona 1982* (*apud* Bordons 1995: 217-222), que comença així:

> Autoritats, senyores i senyors:
> D'entrada, la celebració dels Jocs Florals em sembla com entestar-se a continuar el Temple terriblement expiatori de la Sagrada Família; és obstinar-se a viatjar en diligència en plena era atòmica o anar de cacera amb un trabuc. Els Jocs Florals fan tuf de naftalina. Avui no crec pas que representin res, tret de l'enyor del passat o del record funerari d'unes determinades circumstàncies. (Fins i tot el mot "gai" té avui una connotació diferent).

D—

En aquest fragment llegit en veu alta, de to satíric i discurs paròdic continuat al llarg de la resta del parlament, l'autor representa amb escenes imaginades l'anacronisme del propi acte: un anacronisme vinculat a la societat que el convoca i a l'imaginari popular o burgès. La condició oral i còmica no solament hi optimitza una jocunda al·literació ("els jocs florals fan tuf de naftalina") sinó que hi juga amb l'apart irònic sobre el mot "gai".

De vegades, les variacions dins un intercanvi, sobre una mena d'immobilitat o rutina de la visualitat de la seqüència, emmarquen diversos nivells d'enunciació, com, per exemple, l'automatització del tòpic del "raig de lluna", tan literari i tan visual, però evidentment vinculat a una peça musical, en aquesta seqüència (*Ahmosis I, Amenofis IV, Tutenkhamon*, dins I: 131-132):

> Home 3: La lluna
> Home 1: La lluna promou
> Home 2: La llum de la lluna
> Home 3: Un raig de lluna
> Home 2: Resplendor de lluna
> Home 2: Partint de la lluna.

Aquest "raig de lluna", i la seua plasmació en la representació, resulta com com si fos la visualització d'un símbol, o com si l'exigís.

En general, la integració de cada unitat metafòrica o fraseològica al context visual de la situació és fonamental en aquests tipus de contrastos i nivells enunciatius. Se sol produir amb dos procediments: (a) la seqüència com a "representació visual" d'una unitat fraseològica, i (b) la unitat fraseològica com a "representació verbal" de la seqüència. Així, en *La xarxa* (I: 377) Tristany i Isolda (que en una altra versió del text no duen aquests noms literaris) remeten a una crisi de parella amb els següents intercanvis d'al·lusius:

> ISOLDA: Quina necessitat furiosa d'aire sa!
> TRISTANY: És qüestió de salvar-ho. Estic perdut. No sé què fer.
> ISOLDA: M'acontento de ser una dona; l'última de les dones.
> TRISTANY: El carro va pel pedregar.
> ISOLDA: Sóc feliç per primera vegada.
> TRISTANY: Oh infortuni! Aviat, també.

No cal insitir en la capacitat de contrast de la locució "anar el carro pel pedregar", sobretot en la representació.

A l'extrem màxim de l'escala de complexitat, es pot trobar la col·laboració de diversos procediments alhora quan s'hi pot aïllar un context mínim d'interpretació, si no es tenen en compte els elements visuals. És a dir: el text va disseminant signes coincidents en la seva capacitat metafòrica o un to estilístic predisposat a acollir determinades unitats textuals; i en canvi, aquells signes o aquestes unitats no les trobem al text sinó, en tot cas, a la representació. Així, en *Or i sal* (III: 87-120), la multiplicitat de referències del text proposa una sèrie de reptes que, per al seu muntatge, resumí el seu director Frederic Roda (dins DD. AA. 1972: 58-63): en considerar-la una "peça simfònica" i haver-la de manejar d'acord amb una unitat "escènica", abans del muntatge va consultar Brossa per si l'obra contenia alguna trampa; aquest li va respondre que no. A partir d'ací, la summa d'elements emfasitzats pel muntatge van ser els següents: elements "còmics", "ideològics", "d'imatge", "populars" i "enumeratius o de prosa administrativa". El resultat volia ser el d'una certa voluntat de diversió (per exemple, amb la muller dalt d'una llarga escala de pintor) tot servant l'ambigüitat general del text. Ara bé: al text coincideixen un to sentenciós marcat per expressions de certesa (frases fetes utilitzades), i moments d'intensitat (marcada per l'allunyament de cada frase del context immediat i per l'autonomia de les intervencions). Sobretot, però, amb l'ús de símbols metonímics al·ludits pels personatges al tercer acte: el drac (= sant Jordi) i el fil (=Ariadna, Penèlope).

És aquest darrer element, possiblement, una "clau o trampa" d'aquelles que l'autor havia negat al director del muntatge. Així, en començar el tercer acte, hi ha aquests intercanvis:

> *Cortina blanca. La MULLER seu* ***cosint****. Pausa.*
> MARIT: (*Arriba molt eufòric*) Salut, Vicenta!
> MULLER: Ets tu? Salut, Emeri.
> MARIT: Ja està.
> MULLER: Vejam, què? Quina cosa, si et plau? I doncs, què vols?
> MARIT: Per fi ja estic en disposició. Em vols escoltar?
> MULLER: On, on ets?
> MARIT: Sé com **venceré el drac**.
> MULLER: Com venceràs el drac?
> MARIT: Acabaré d'informar-te.

D

Com es pot comprovar, els dos elements assenyalats amb negreta són l'un visual i l'altre verbal. Tanmateix, tenint en compte l'absència d'altres indicacions, la decisió sobre la funció del rerefons mitològic de Penèlope i de sant Jordi respectivament pertany únicament al muntatge, ja que l'autor els anomena Vicena i Emeri. I tal decisió

modifica del tot els elements textuals pròxims (per exemple, l'enigmàtica pregunta "On, on ets?") tant com el vestuari i, és clar, el moviment dels actors.

Aquest exemple, i els altres adduïts, reforcen la necessitat d'acarar l'anàlisi dels textos brossians tot tenint en compte els codis "no verbals" de l'espectacle teatral i la pressió contextual –dialectal, popular, històrica, arxitextual– damunt els procediments literaris. Lluny d'una estilística defectiva o irracional, la majoria dels procediments de la *Poesia escènica* de Brossa arrosseguen la consciència de la convivència de codis per a la construcció espectacular.

LLUÍS MESEGUER
Universitat Jaume I

REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES

BOBES, María Carmen (1992): *El diálogo*, Madrid, Gredos.
— (1988): *Introducció a la poesia de Joan Brossa*, Barcelona, Edicions 62.
BORDONS, Glòria (1995): *Estudi introductori*, dins BROSSA, Joan: *Poesia i prosa*, València, Tres i Quatre.
— (1996): Ressenya de Vallès (1996), *Els Marges* 57, pp. 117-120.
BROSSA, Joan (1970): *Poesia rasa*, Barcelona, Ariel.
— (1973-1983): *Poesia escènica*, 6 vols., Barcelona, Edicions 62.
— (1987): *Poemes públics*, Barcelona, Alta Fulla.
— (1998): *Alfabet desbaratat*, Barcelona, Empúries.
BURTON, Deirdre (1980): *Dialogue and discourse*, Londres, Routledge.
COCA, Jordi (1971): *Joan Brossa o el pedestal són les sabates*, Barcelona, Pòrtic.
— (1992): *Joan Brossa, oblidar i caminar*, Barcelona, La Magrana.
CUADRADO, Sandra (2000): «Creativitat lèxica i avaluació lexicogràfica: contrastos entre el *Diccionari* de Pompeu Fabra i el lèxic de Joan Brossa», dins DD. AA., *La lingüística de Pompeu Fabra*, II, Alacant, IIFV-Universitat Rovira i Virgili, II, pp. 271-290.
DD. AA. (1972): *Estudios escénicos* 16, Barcelona, Institut del Teatre, pp. 38-105.
DD. AA. (1991): *Brossa 1941-1991* (catàleg), Madrid, Centro de Arte Reina Sofía.

DD. AA. (1997): *Joan Brossa. Poesia visual* (catàleg), València, IVAM.
DD. AA. (1998): *Intertextualitat i recepció*, Castelló de la Plana, Publicacions de la Universitat Jaume I.
ELAM, Keir (1980): *The semiotics of theatre and drama*, London, Methuen.
FÀBREGAS, Xavier (1973): *Joan Brossa en terra de meravelles*, dins BROSSA, Joan: *Poesia escènica*, I, Barcelona, Edicions 62, pp. 5-58.
— (1995): *Els orígens del drama contemporani*, Barcelona, Edicions 62.
GIMFERRER, Pere (1973): *Temes i procediments en la poesia de Joan Brossa*, dins CASTELLANOS, Jordi: *Guia de literatura catalana contemporània*, Barcelona, Edicions 62.
KENNEDY, A.K. (1983): *Dramatic dialogue. The duologue of personal encounter*, Cambridge, Cambridge University Press.
KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine (1984): «Pour une approche pragmatique au dialogue théâtral», *Pratiques* 41.
— (1995): *Les interacions verbales*, 3 vols., París, Armand Colin.
MAINGUENEAU, Dominique (1990): *Éléments de linguistique pour le texte littéraire*, París, Bordas.
MESEGUER, Lluís (2000): «Llenguatge dramàtic i fraseologia (A propòsit del teatre de Joan Brossa)», *El discurs prefabricat. Estudis de fraseologia teòrica i aplicada*, Castelló de la Plana, Publicacions de la Universitat Jaume I, pp. 373-388.
MALÉ, Jordi (1997): «Algunes consideracions sobre el llenguatge d'*Or i sal*, de Joan Brossa», *Els Marges* 59, pp. 111-118.
PAVIS, Patrice (1996): *L'analyse des spectacles*, París, Nathan.
PERMANYER, Lluís (1999): *Brossa x Brossa. Records*, Barcelona, La Campana.
PLANAS, Eduard (1993): *Postes en escena entorn de l'obra poètica de Joan Brossa (1947-1992)*, Tesina de llicenciatura, Barcelona, Universitat de Barcelona.
— (1993a): «Les representacions de la poesia escènica de Joan Brossa entre el 1947 i 1959», *Caplletra* 14, pp. 87-101.
ROSSELLÓ, Ramon X. (1999): *Anàlisi de l'obra teatral (Teoria i pràctica)*, València, Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana.
SACRISTÁN, Manuel (1970): *La pràctica de la poesia (Joan Brossa)*, dins BROSSA, Joan: *Poesia rasa*, Barcelona, Ariel.
SANCHO, Pelegrí (1999): *Introducció a la fraseologia*, València, Universitat de València.
TANNEN, Deborah (1989): *Talking voices. Repetition, dialogue and imagery in conversational discourse*, Cambridge, Cambridge University Press.
TERRY, Arthur (1991): *Quatre poetes catalans: Ferrater, Brossa, Gimferrer, Xirau*, Barcelona, Edicions 62.
VALLÈS, Isidre (1996): *Joan Brossa: les sabates són més que un pedestal*, Barcelona, Altafulla.

VALLVERDÚ, Marta (1996): «Del *strip-tease* al teatre irregular. O com despullar el teatre a la manera de Joan Brossa», *Els Marges* 55, pp. 88-96.
VERNET, Roser (1999): «Aproximació a un estudi de les unitats lingüístiques estereotipades a *Primera història d'Esther*», *Llengua & Literatura* 10, pp. 197-242.
VIANA, Amadeu (2000): «Joan Brossa: idees verdes incolores dormen furiosament. El significat del teatre?», *Llengua & Literatura* 11.

ANTONI TORDERA

FRAGMENTS EXPERIMENTALS PER A UNA TEORIA DE L'ESPECTADOR

Per a l'espectador el futur només existeix fins al moment final aquell que el teló baixa.

*

Un teatre és un banquet de memòries. Aquí, l'àpat de festa no és simplement exquisit, ni només s'hi pretén consumir aliments immaterials. De vegades, l'espectador ha de resignar-se amb la degustació d'un vers bell, d'un so fugisser o d'una posada en escena deliciosa. Però en teatre l'espectador busca, al remat, la presència, sobre l'escenari, d'homes i de dones, encara que sota l'aparença d'actors i actrius, o bé, de personatges.

Per tot açò, podem afirmar que, enllà dins, en tot espectador vibra un desig caníbal.

*

L'espectador apassionat pel teatre realitza en grau excels una cosa comuna als mortals: sense memòria no és imaginable el futur.

*

Caplletra 33 (Tardor 2002), pp. 149-156

K

Per a un espectador de teatre és impossible, pràcticament, fer-ne de l'assistència a la representació un pecat solitari.

I és que, com va escriure aquell historiador oblidat en un camp de concentració, construïm la nostra memòria en interrelació amb els altres, a través d'experiències compartides i per l'ús d'un llenguatge comú. D'aquest fet general, n'és exemple excels l'espectador.

*

Si, mitjançant una operació quirúrgica (de fet, possible per a la ciència actual), a un espectador, li extirparen la memòria, ja no podria ser espectador.

*

Un teatre pot estar abandonat, o bé, el poden clausurar. Un teatre està en silenci i obscur durant la nit, o immòbil durant l'estiu. Un teatre pot estar deteriorat, malmés, amb la pintura deslluïda, tal vegada inutilitzada la instal·lació elèctrica.

Fins i tot, podem constatar que a determinats espectacles, o un dia concret, el públic pot no haver acudit.

Un teatre pot quedar tancat, fet malbé: de vegades sembla que tothom n'ha fugit.

Però d'un teatre que ha estat utilitzat, és a dir, que ha tingut inauguració i vida, mai no es pot dir que és buit.

*

La història d'un edifici teatral no l'haurien de fer els arquitectes, els historiadors, els sociòlegs.

Aquest treball només correspon als biògrafs.

*

En l'espectador autèntic la memòria està feta de personatges, d'actors i d'actrius. No barrejats, però sí junts. O a l'inrevés.

*

En els temps de crisi el teatre es replega. En èpoques de barbàrie el teatre és ignorat. En governs de dictadura s'emmordassa el teatre.

Però el personatge convoca, una i altra vegada, a actors i espectadors, per a véncer la mort.

Consell per als estudiosos de la recepció teatral: actueu com a col·leccionistes fanàtics.

*

Era un crític sinistre: picava la ressenya dels espectacles com si escrivira l'epitafi d'un fragment de memòria.

*

En baixar el teló, la melanconia puja.

Aquesta condensació estilística és alguna cosa més que un joc de paraules, i la seua constatació ofereix conseqüències. En efecte, no sols explica el costum observat entre els espectadors de qualsevol època segons el qual s'idolatra el passat i es rebutja la interpretació actoral del present ("*La Xirgú, el Rodero, etc., sí que feia bé aquest paper!*"), sinó que sobretot pot il·luminar el treball de la memòria en l'espectador. N'hi hauria prou amb servir-se de l'assaig *Dol i melanconia*, de Freud. Ja que per la melanconia s'explica el procés d'evolució i transformació de la memòria de l'espectacle: la identificació espectador/personatge no es produeix i clausura durant la representació, sinó que es modifica a partir de la baixada del teló. Aquest procés es pot aclarir si considerem els mecanismes, ja molt estudiats, de relació amb l'objecte perdut, en el nostre cas el que s'ha esdevingut a l'escenari.

Només caldria afegir-hi una cautela metodològica: el treball de la memòria no es produeix, no es pot produir en l'àmbit exclusiu de la subjectivitat individual, sinó, com diem en un altre lloc, entre els quadres socials de la memòria. I això és matèria per a l'historiador.

Però aprofundint en el que ara ens ocupa: la pèrdua que augmenta en baixar el teló, en retirar-se l'objecte de desig que és la representació, propicia en l'espectador la recerca compensatòria. Heus ací un altre component de la dimensió llegendària del teatre.

*

Substància llegendària de la història del teatre.

Un director escènic m'ho confessava: "*Quan dirigisc, tinc presents els morts. Tracte d'imaginar que a la sala d'assaig assisteix gent de la qual, com ara Stanislavski, Shakespeare o Antoine, m'interessa l'opinió, el seu judici*".

També els historiadors del teatre ja llunyà intenten posar-se en el lloc de l'autor, els actors, els espectadors.

I és que la tradició teatral és alguna cosa més, o molt més, que la transmissió d'uns textos.

I així, quant pagaria per haver estat al Théâtre-Français de París la nit del 25 de febrer de 1830, quan la tumultuosa estrena de l'*Hernani* de Victor Hugo! Per exemple.

*

L'espectador i l'espectadora acuden al teatre a juntar-se, arrimar-se, a estar amb els altres i les altres.

La resta, la funció, és la propina.

*

A qui o a què (s') aplaudixen els espectadors?

*

I diu Barthes "*tot allò que ocorre a l'escenari, durant la representació, està totalment semantitzat*"; per tant, el públic pot lícitament atorgar sentit a tot allò que ocorre en escena. Donat que he experimentat mitjançant una enquesta rigorosa que els assistents retenen un gest, un vestit, una llum, tot allò que suposadament és accessori o complementari en relació al conflicte climàtic que en aquell moment intervé en l'espectacle, d'un costat o de l'altre ens situem davant d'una suma d'acords i malentesos.

Açò, que li pot pesar a l'actor, al director i a l'estudiós, té molts avantatges, i tots juguen a favor del teatre com a art.

De moment, l'orgia visual de l'espectador és açò, encara que l'educació rebuda, i l'imperi de la paraules, tinga tendència a limitar-li aquest plaer.

En realitat, les arrels d'aquesta autocensura són més profundes i ja vénen de fa temps: en la tradició occidental del teatre la mimesi aristotèlica s'ha imposat de manera desmesurada a la virtualitat orgiàstica.

(Avui aquesta oferta es troba en un altre lloc).

*

Por fortuna, l'actor no esgota (per allò que els deixebles dolents de Stanislavski anomenaven identificació) totes les possibilitats del personatge.

Doble fortuna: Hamlet, Segismundo i Tartuf continuen vius. I, per poder ser fidels al notre tema, aquest no acaparament permet projectar-se a l'espectador en l'actor, en el personatge. I així exercir somnis, construir-ne sentits.

Quan l'individu dorm, habitualment somia. En aquest estat construeix representacions de si mateix amb les quals es confon i que, freqüentment, oblida quan viu despert. En canvi, durant el temps de vigília, materialitza els seus somnis per projecció sobre éssers reals o amb aparença de realitat. I aquests éssers, reals o ficticis, configuren, defineixen els seus somnis. D'ací que la història de la memòria de l'espectador podria ser reconstruïda no per una impossible indagació dels seus somnis, sinó per la història escènica que els ha construït. Més clarament: la història del teatre percebut, dels conflictes dramàtics a què ha assistit, dels comportaments corporals que se li han ofert des de l'escenari, en fi, la història de personatges del teatre i d'actors/actrius de l'escenari, ací és on rau la possibilitat de reconstruir la memòria de l'espectador, del públic. I no en l'inefable territori de l'inconscient. Cf. Gérard Namer: "*No hi ha records sense percepció*".

*

S'hi difumen les diferències, els matisos culturals. S'hi evapora la possibilitat que cada nit la funció siga única; els espectadors de totes les geografies ja tenen, quasi, el mateix sentit de l'humor i l'emoció. Els codis i les competències cerebrals són, per a benefici dels historiadors, intercanviables.

Objecte imminent d'estudi: l'espectador eurotitzat.

*

No existeix, quan el teatre és obra d'art, una comunicació total entre l'actor, el personatge i el públic. I bé, en aquests marges d'acord i desacord s'anul·la la clonació d'allò que ja és conegut. Aleshores, el teatre investiga la realitat.

*

L'espai escènic definitiu d'un espectacle està en el cos de l'espectador.

Açò significa molts problemes per a l'estudi, encara que el més greu és el de l'arquitectura evanescent, en principi inefable o com a mínim inaccessible.

La qüestió rau a com asumir el reconeixement d'aquest espai, d'aquest espectacle íntim i, a la vegada, no acomodar-se en la mitificació d'un sentit evaporat, diluït en les entranyes de l'espectador. I de l'espectadora.

Perquè el públic és la diana d'una sèrie de projectes. El de l'autor que, si la fortuna i l'ofici l'acompanyen, construeix el text com un laberint exacte on els itineraris possibles han estat calculats. El mateix ocorre amb els actors i la resta de la producció escènica.

A més a més, el públic és una reunió de cossos. És a dir, que pertany a una classe, té una ànima construïda socialment, no és immune als motles comunicatius (fins i tot als publicitaris), és fruit d'una tradició i té expectatives, fins i tot somnis, detectables. A més d'altres articulacions.

Llàstima, per a l'estudiós, que l'espectador no siga un lector aplicat i que, amb freqüència o en part dels processos, es comporte com un subjecte pervers.

*

Expectant. Espectador. Perspectiva. Perspicàcia. Especulació. Especimen. Espectador. Inspector. Especular. Espectre. Espectador. Prospecció. Retroprospecció. Introspecció. Espectador. Espectre. Espectacular. Spectare.

Espill i respecte.

*

Les persones, per a trobar-se, transformen qualsevol espai en teatre.

*

Espectadores.

*

En el teatre l'espectador es posa davant d'un lloc, l'escenari, que té, segons l'argot del gremi, boca, muscles i tripes.

*

El teatre, si és art, purga l'espectador de la modèstia falsa o de la resignació infame.

*

Em permets, amic amfitrió, fer-te un regal inconfessable: en el meu cos guarde, en el mateix lloc, els records del teatre i les memòries del sexe.

*

En teatre la glòria, tot i ser tan atzarosa, i fins i tot perillosa, sempre acaba per baixar des del telar.

Si feu una passejada per la base de dades terminològica del TERMCAT, trobareu les definicions següents del terme glòria: "Cadascuna de les

aparicions dels actors per rebre els aplaudiments al final d'una representació, que queda marcada per una pujada i baixada del teló de boca o de la llum", d'una banda, i "Màquina de la tramoia que baixa del teler i que sosté un nombre considerable de personatges", d'una altra.

Perillosa: alguna vegada, conten les cròniques, la glòria es va desprendre i aixafà els actors. Atzarosa: la glòria depèn de l'atzar d'un soroll, els aplaudiments.

*

Si ens apassionem intensament (excessivament) per l'escenari, ja no ens serà possible cap altra manera d'imaginar-nos el cel.

*

En comprar-ne l'entrada, l'espectador de teatre fa, ho vulga o no, una aposta. Si juga els diners a la ruleta de l'espectacle de la nit: guanyarà l'emoció o l'avorriment, li tocarà, o no, una bona actuació dels actors; tindrà com a premi un auditori contagiat càlidament o, potser, serà l'únic espectador.

Els programadors haurien de fomentar aquest caràcter de aposta. I els historiadors del teatre, rescatar-la.

*

El major delicte d'un espectador: no ser voluptuós.

*

També sóc espectador de teatre des de fa molts anys. Però fa poc, en un dels meus viatges, vaig visitar un museu teatral.

Mai més tornaré a entrar a cap altre.

Per tal de protegir-ne la memòria.

(València, Novembre 2001)

ANTONI TORDERA.
Universitat de València

k

REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES

ABICHARED, Robert, «La crisis de la representación: el personaje, el mundo y el yo», dins *La crisis del personaje en el teatro moderno*, Madrid, ADE, 1994, pp. 167-233.

BARTHES, Roland, «Eros et le théâtre», dins *Roland Barthes par Roland Barthes*, París, Seuil, 1975, pp. 86-87.

ECO, Umberto, «El mensaje estético», dins *La estructura ausente*, Barcelona, Lumen, 1972, pp. 159-180.

FREUD, Sigmund, «Duelo y melancolía», dins *Obras Completas*, T. II, Madrid, Biblioteca Nueva, 1973, pp. 2091-2100.

GAUTIER, Théophile, «Primera representación del *Hernani*», dins *Historia del Romanticismo*, Barcelona, Iberia, 1960, pp. 62-67.

GOFFMAN, Erving, *Les cadres de l'expérience*, París, Minuit, 1991.

GRAELLS, Ramón, *El lloc del teatre. Ciutat, arquitectura i espai escènic*, Barcelona, Universitat Politècnica de Catalunya, 1997.

KOSELLECK, Reinhart, *Futuro pasado. Para una semántica de los tiempos históricos*, Barcelona, Paidós, 1993.

LOWENTHAL, David, «La memoria», dins *El pasado es un país extraño*, Madrid, Akal, 1998, pp. 282-307.

MANNONI, Octave, *La otra escena. Claves de lo imaginario*, Buenos Aires, Amorrortu, 1973.

SIRERA, Josep Lluís, «La realidad y sus raíces», dins DD.AA., *Teatro y realidad*, a cura de José Monleón i Nel Diago, València, Universitat de València, 2002, pp. 147-158.

TORDERA, Antoni, «Aspects sociaux et asociaux de l'essence du théâtre», dins *Actes 1er. Congrès Mondial de Sociologie du Théâtre* (Roma, 27-29 Juin, 1986), éd. par R. Deldime, Roma, Bulzoni, 1988, pp. 153-171.

Literatura catalana i llenguatges de l'espectacle. Una presentació
Catalan literature and performance's languages. A presentation

Lluís Meseguer

The article revises some aspects on the state of the art of the contemporary Catalan theatre, the dramatic elocution and the importance of the performance's non-verbal codes, specially, the musical and the audiovisual formats. It also presents the rest of the articles in this issue within the framework of a methodological need of a study of the theatre that values all the codes involved in a performance.

Fragments experimentals per a una teoria de l'espectador
Experimental fragments for an audience theory

Antoni Tordera

By means of an elliptical reflection in an experimental-noted format, the author proposes a series of communicative and pragmatic elements of reception as a way to define the relationships between the dramatic play and the audience in the performance.

La literatura catalana i els codis de l'espectacle en la música popular contemporània
Catalan literature and performance's codes in the contemporary folk music

Joan Elies Adell

Analysis of all the performance codes which can be found in folk music shows controlled by the sound technology, following the parameters of the pop and rock music semiotics from the last decades. Particularly, it is stressed the subordination of the oral and musical communication to technology.

La literatura catalana i el cinema
Catalan literature and cinema

Xavier Pérez

This article offers a historical summary of the relationship between the Catalan narrative and dramatic literature, and their film versions from the beginnings of the cinema in Catalonia, going through the Franco period, the proposals of the poetic avant-garde and the cultural recovery of the 1980s, to the current narrative and non-narrative genres, in which the trend is to trascend the audiovisual "version" with an autonomous film conception.

Teatre, cinema i televisió: l'ús del diàleg
Theatre, cinema and television: the use of the dialogue

Rodolf Sirera

The author looks into the common elements in the format-related writing and attends to the pragmatic signs of the professionalisation of the script-writing, mainly in such a culture as the Catalan one. The given examples refer to the dialogue's functions as for the narrative plot construction and the transmission of contents.

Els codis de significació no verbals en el cinema: la incidència del codi de mobilitat en les operacions de traducció
Non-verbal meaning codes in the cinema: the effect of the mobility code in the translating process

Frederic Chaume

Application of the experience of the Translatology and the Discourse Analysis to the film translation, and particularly, to proxemics, kinetics and gestures elements, essential for the control of the isochrony between iconicity and verbality in the dubbing process.

Convivència de codis en el teatre de Joan Brossa
Coexistence of codes in Joan Brossa's theatre

Lluís Meseguer

This article supports the importance of the relationship between verbal and visual codes in the analysis of specific sequences in the "scenic poetry" works by Joan Brossa. Thus, it evaluates examples of particular texts that reveal the multiplicity of theatrical registers and techniques, with regard to the procedures of character- or situation- building and the breaking of the communicative conventions.

Teatre sense parets. A propòsit de les noves dramatúrgies al carrer
Theatre without walls. About the new theatre arts in the street

Adolf Piquer

The author applies the methodological basis of the theatre in the street to the theatrical approaches and the particular performances of Vila-Real's group Xarxa Teatre. Particularly, he emphasises two factors: the split of the "Italian box" space and its consequences for actors, receivers and technology.

Teatralitat i poesia en Vicent Andrés Estellés: variacions escèniques sobre l'espill
Theatricality and poetry in Vicent Andrés Estellés: scenic variations on the mirror

Xavier Vellón

The article analyses several reading and dramatisation performances of Estellés' texts, taking into account the dialogue as an ideological construction and the scenographical dimension as an explanation or reinforcement of the author's unchanging poetics: the reflections about the identity, the body and the objects.

«Redacció», de Quim Monzó, i dues de les seues versions cinematogràfiques
«Composition», by Quim Monzó, along with two of his film versions

Vicent Alonso

The author analyses the parallel components of the brevity parameter between the written and the film narrative, and, at the same time, the languages autonomy that each one involves, starting from the specific performance option in two versions of the tale *Redacció* ('*Composition*') by Quim Monzó.

Pelegrí SANCHO I CREMADES: *Introducció a la fraseologia. Aplicació al valencià col·loquial.* València, Denes, 1999, 184 pàgs.

La fraseologia, considerada com a disciplina lingüística, es troba en vies de desenvolupament, si més no, en l'àmbit de les llengües romàniques. La finalitat d'aquesta disciplina és estudiar el fràsic o corpus d'expressions fixades d'una llengua, les qual són tan mulitiformes i plurifuncionals que, malgrat l'atractiu que presenten (han seduït des de col·leccionistes afeccionats fins a lingüistes professionals), moltes vegades no s'ha sabut com escometre'n l'estudi, de manera que la seva aplicació més immediata, la fraseografia, se n'ha resentit. Per posar un exemple: és ben difícil trobar –tant en català com en espanyol i italià– bons diccionaris generals i fraseològics, on les instruccions per a l'ús de les unitats fraseològiques (UFs) siguen completes i adequades, i això és perquè calia una teoria capaç de descriure, caracteritzar, classificar i analitzar la funció discursiva d'aquestes UFs.

Per això, en el panorama de la llengua catalana, el llibre de Pelegrí Sancho és una aportació necessària i ben innovadora. Sancho, des de la perspectiva de la lingüística cognitiva i del funcionalisme nord-americà, partint d'autors com P. J. Hopper i E. C. Traugott (1993), introdueix el lector en el complex món de la fraseologia, definint i caracteritzant conceptes bàsics a fi de poder analitzar l'ús real d'algunes UFs, com són: *fora!*, *mira!*, *a gosa(d)es/ausa(d)es!*, *xe!*, etc.), pertanyents al valencià col·loquial i que, fins ara, no havien rebut un tractament adequat. Sancho analitza els processos de gramaticalització que han experimentat aquests elements lingüístics, pel seu ús sovintejat en determinats contextos, fins a esdevenir UFs. Aquest procés de gramaticalització i de posterior fixació és el que segueixen sobretot les UFs anomenades pragmaticodiscursives, que són les que interessen especialment l'autor del llibre que ens ocupa.

Cal dir que Sancho té un concepte de fraseologia ampli, tal com fan els funcionalistes nord-americans i, en general, els cognitivistes, perquè des d'una visió més estrictament fraseològica la definició d'UF abraçaria, com a mínim, la construcció fixada, formada per un sintagma amb dos elements i, com a màxim, la construcció formada per una oració. Tot amb tot, el procés de gramaticalització i de posterior fixació amb una nova funció pragmàtica es dóna de la mateixa manera tant si hi ha un element (*Xe*), com si n'hi ha dos (*a gosades*) i això és el que interessa des del punt de vista de l'estudi proposat. Quant al corpus utilitzat, s'ha partit majoritàriament del valencià col·loquial, encara que no tot és de la mateixa procedència. Hi ha un corpus oral enregistrat de vint-i-dues hores, format per converses realitzades a la Costera i la Vall d'Albaida; hi ha textos literaris, sobretot peces de sainet del XIX, i hi ha alguns exemples construïts *ad hoc*, però la utilització que se n'ha fet ha estat curosament adequada a la finalitat que es perseguia.

El llibre s'estructura en dues parts i és molt didàctic. Conté un petit però substanciós pròleg del lingüista Ángel López, que l'any 1984 ja manifestava l'interès per les UFs, tot incidint en el fet que no són un aspecte perifèric de l'estudi de la llengua, sinó que, al contrari, formen part del nucli central d'aquesta. La primera part del llibre conté sis capítols (1-6), on es tracten aspectes bàsics de la fraseologia: definició i característiques principals, propietats, classificació, gramaticalització, UFs i registre i ús pragmaticodiscursiu de les UFs; la segona part, de caràcter aplicat, inclou una anàlisi eshaustiva de diverses Ufs, dividida en tres capítols (7, 8 i 9), d'acord amb les característiques que presenten, més un capítol final (10), que inclou les conclusions generals.

Aquesta estructura permet al lector no especialitzat endinsar-se a pleret pels viaranys de la fraseologia. De bell antuvi, copsarà la diferència lingüística que hi ha entre l'emissió d'una frase creativa (*Joan menja pa*) i d'una UF (*Qui amb vi es gita, amb aigua s'alça*). Així mateix, descobrirà els fenòmens de la repetició, la fixació, la

idiomaticitat, l'anomalia i l'ús pragmàtic lligat al context, que són els trets més remarcables que presenten aquestes UFs, però que no s'han d'entendre com a necessaris ni suficients. També observarà que no totes les UFs posseeixen tots els trets i que, com més en tinguen, més prototípiques seran; així, per exemple, la locució *de baldraga* és molt prototípica, perquè conté tots els trets esmentats, mentre que l'expressió *a ningú que li passe* és més perifèrica, perquè només en posseix els dos primers. Finalment, entendrà el complex món de les UFs a través de les classificacions que l'autor reporta, des de la més coneguda d'A. Zuluaga (1980), passant per la de L. Ruiz (1997), que presenta una classificació no discreta de les UFs, fins a la de G. Corpas (1997), que presenta l'avantatge, tal com diu Pelegrí Sancho, d'integrar també les UFs amb valor pragmaticodiscursiu.

És interessant el tractament que l'autor fa dels processos de gramaticalització per explicar la formació de les UFs. La gramaticalització es presenta com un procés gradual que només es veu totalment acomplert en mots que originàriament eren lèxics i i que tenen actualment un valor gramatical (*damunt* < llat. vg. **DE AD MONTEM) o pragmàtic (*mira!*, tant en l'expressió: *M(ir)a que és simpàtica Maria!*, com amb valor d'iniciador de torn: *Mira, no patisques, que Vicent ho entendrà*), mentre que moltes altres UFs lèxiques presenten un grau de gramaticalització poc avançat, com ho il·lustren locucions del tipus: *ser un escolà d'amén* 'no tenir criteri propi', o *dir poquet i bo* ' llançar un discurs de caràcter negatiu i contundent', on la gramaticalització es fa palesa en el grau d'abstracció i de subjectivitat del significat, així com en la forta dependència del context (pragmatització). Val a dir, però, que Pelegrí Sancho situa el seu estudi en l'àmbit sincrònic, com ell mateix declara, de manera que, quan explica la formació de valors gramaticals a partir de valors lèxics, en molts casos, ho fa com a hipòtesi de treball. Sancho comenta la dificultat i, fins i tot, la impossibilitat de poder documentar diacrònicament aquestes UFs, perquè el usos pragmàtics van associats a usos orals i conversacionals. Però, és ben cert que podem rastrejar l'ús de moltes UFs catalanes, gràcies al fet que comptem amb una literatura escrita des del segle XIII, rica en gèneres i registres diversos, on s'han inserit moltes UFs, també de tipus pragmaticodiscursiu. La diacronia és complementària de la sincronia; ja que, ben mirat, ajuda a datar els fenòmens de gramaticalització i de metaforització i, per tant, a situar l'origen, l'evolució i la variació de les UFs.

La segona part d'aquest estudi és la dedicada a l'anàlisi d'UFs concretes. Ací l'encuriosit lector trobarà explicacions convincents a moltes preguntes que més d'una vegada haurà pogut fer-se. Així, coneixerà els usos ben diversos de *fora*, a patir d'exemples com: «Són *fora* perquè volen prendre la fresca»; «Em sentia totalment *fora de lloc*», «Ací solament reguem *fora dret*», «Tota la Facultat va comprar loteria de nadal, *fora de* dos professors», «*Fora!* Anirem tots en tren, d'acord?». Esbrinarà que un imperatiu, com *mira!*, ha pogut convertir-se en una interjecció, amb diversos valors pragmàtics: «*Mira, aguarda't!*, que pot indicar sorpresa, disconformitat, contrarietat, etc., segons el context, però que també pot funcionar com a marcador discursiu: «*Mira*, ha tocat i als cinc minuts ja estaven ací», que introdueix l'enunciat, tot cridant l'atenció del receptor sobre el propi discurs. Podrà saber-ho tot sobre dues expressions ben col·loquials que manta vegades han ajudat a identificar la modalitat valenciana en el conjunt de la llengua catalana: *ausa(d)es!* i *Xe!*., dues formes que mostren ben a les clares el procés de gramaticalització que s'ha operat sobre elles i que atenyen una diversitat d'usos molt remarcable.

A tall de cloenda, vull subratllar el notable l'esforç que Pelegrí Sancho ha fet per situar l'estudi de les unitats fraseològiques en el marc de la lingüística cognitiva i de sistematitzar-ne l'anàlisi. Podríem dir que ha seguit, en bona mesura, la proposta que Vicent Salvador, coordinador i autor de l'article «De la fraseologia a la lingüística aplicada», va llançar des del monogràfic de la revista *Caplletra*, num. 18, 1995, dedicat als estudis fraseològics, orientats bàsicament des d'aquesta perspectiva. Així doncs, el llibre de Sancho és una introducció a la fraseologia

catalana, amb fonaments lingüístics sòlids, que permetrà avançar en els estudis aplicats (ensenyament, traducció, fraseografia, estilística de base fraseològica, anàlisi del discurs) i, sobretot, és una porta oberta a la recuperació de l'ús del nostre imaginari fraseològic col·lectiu.

MARIA CONCA
Universitat de València

Joan ROÍS DE CORELLA, *Prosa profana*, introducció, traducció i notes de Vicent Martines Peres, Madrid, Gredos ("Clásicos Medievales", 21), 2001, 312 p.

Si la recuperació de Corella comença a ser un fet, com posa de manifest l'allau de publicacions recents,[1] hem d'aplaudir com un bon senyal de revitalització aquesta versió castellana apareguda dins la prestigiosa col·lecció "Clásicos Medievales" dirigida pel Dr. Carlos Alvar. Aquesta traducció de Corella es presenta en una edició ben elegant, precedida d'una introducció que, de manera general, permet situar l'autor en el context historicocultural i literari de la València del s. XV. A més de les dades biogràfiques, convenientment actualitzades, hi ha unes notes sobre l'estil de Corella, un apartat d'edicions i un altre centrat en les traduccions, tot completat amb una bibliografia selecta i una cronologia amb els esdeveniments més importants del s. XV, més els dos índexs (toponomàstic i de tòpics) que tanquen el volum.

Tal com indica el títol, s'hi ofereix la traducció de tota la producció corellana en prosa, però només la de caràcter profà. Ara bé, sorprèn trobar entre les proses traduïdes unes *Letras a Violant Durleda*, perquè, com ha demostrat J. Turró (1996), les *Lletres a Yolant Durleda* (Violant d'Urrea, en realitat), de fet, no deuen ser obra de Corella, sinó molt probablement de Joan Moreno (autor d'una peça dedicada a la mateixa dama). Pel que fa al text original, és una llàstima que el traductor no haja seguit l'edició crítica de Martos (2001a) i opte per fer servir com a text de partida l'edició de Tomàs Martínez (Barcelona, Edicions 62, 1994) i, subsidiàriament (per a les proses que no recull la primera), la de Jordi Carbonell (València, Tres i Quatre, 1983), a més d'altres edicions i els manuscrits que contenen les obres de Corella. Quant a l'aprofitament dels diversos testimonis, sobta que el traductor no indique amb notes a peu de pàgina els criteris filològics aplicats en els casos en què prefereix una lliçó del TO diferent de les recollides en les edicions de Carbonell i Martínez.[2]

Traduir un text medieval no és gens fàcil. A les dificultats d'interpretació que comporta sempre l'activitat de traduir, incrementades pels diversos canvis que representa la distància temporal entre l'original i el text meta, hem

1.- Al monogràfic de *Caplletra*, 24 (1998), hem de sumar els treballs recollits en Martines 1999 i, sobretot, la primera edició crítica dedicada a la producció prosística corellana (Martos, 2001a), completada amb Martos 2001b.

2.- Per exemple, en la traducció del *Parlament o col·lació en casa de Berenguer Mercader* podem llegir: "Pudieron las palabras de Orfeo, a los ánimos de dentro ablandando, mostrar dolor", p. 233, que correspon a "Pogueren les paraules d'Orfeu, a l'animós Dídice amollint, mostrar de doldre", en l'edició de Carbonell, p. 149; i a "Pogueren les paraules de Orpheu a l'animós Ditis, amollint, mostrar de dolre", en l'edició de Martos, p. 258. Consultant l'aparat crític d'aquesta última edició, podem comprovar que la lliçó editada, *a l'animós Ditis* (Ditis és l'altre nom del déu Plutó), en altres còdexs presenta les variants *a l'animós Dídice* (Carbonell) i *als ànimos de dins*, lliçó secundària traduïda per Martines, explicable per *lectio facilior*.

de sumar els problemes de comprensió associats a una varietat de llengua antiga i l'esforç de talent i dedicació que implica per al traductor trobar un model de llengua adequat en el TM. En el cas concret que ens ocupa ara, hem d'afegir-hi les complicacions en la traducció d'un text literari i, especialment, pel que fa al peculiar estil prosístic de Joan Roís de Corella, l'estil *artitzat* denominat de vegades "valenciana prosa". Fins i tot en els casos en què no hi ha un cúmul de dificultats semblant, els traductors tenim ben assumida la idea que no existeix la traducció perfecta, sinó que tot depèn del propòsit per al qual ha de funcionar el TM, dels destinataris als quals va dirigit i de les diverses circumstàncies contextuals de la nova situació comunicativa. Així, la finalitat d'aquesta traducció de Corella queda determinada, en bona mesura, per la intenció editorial de la col·lecció en què apareix: «poner al alcance de un público amplio las obras de la Edad Media que se pueden considerar esenciales para la Historia de la Literatura, que tuvieron una gran difusión en su momento, o que son merecedoras de una atención particular». Es tracta, doncs, d'una traducció que ha de funcionar sense l'acompanyament del TO, que ha de mantenir el valor literari del TO per a poder captivar l'atenció i el plaer de la lectura d'un destinatari amant dels clàssics de la literatura que, en principi, no té coneixements de català. L'objectiu d'aquesta traducció és explicitat també en la introducció (p. 60), encara que només hi ha una referència general al mètode emprat, eminentment de tipus filològic, i als criteris seguits.

A partir de l'anàlisi traductològica descobrim que el resultat d'aquesta traducció, si bé podria respondre als principis d'un mètode filològic, en la pràctica obeeix més aviat a un mètode literal, per tal com les opcions de traducció solen correspondre a les més pròximes a la lletra de l'original, encara que això vaja en detriment de la riquesa literària, de la naturalitat d'expressió o de la correcció i la claredat en LM. Si l'objectiu és fer arribar el contingut del TO als lectors actuals, el model de llengua ha de ser el que correspon a aquest públic destinari. Ara bé, sol ser habitual entre els traductors de clàssics adobar la LM amb un cert regust arcaic, que en molts casos s'aconsegueix simplement amb el lèxic característic de l'època o amb alguns recursos estilístics que, sense arribar a fer incomprensible el TM, puguen ser reconeguts pel públic actual com a propis d'una llengua del passat (García-Sabell & Flores 1995, 203), sempre evitant el perill d'ultrapassar la dosi en l'efecte arcaïtzant (Rubio Tovar 1999, 57). En Corella, els abundants cultismes lèxics i les especials característiques del seu estil (les més representatives) farien sobradament aquest paper. L'error més habitual produït per una pruïja excessiva o per no trobar la mesura justa en aquest regust arcaic és la creació d'un model de llengua irreal (Toda 1995, 28), percebuda com a estranya pels lectors actuals, resultat del pastitx o barreja lingüística de diverses èpoques, una espècie d'interlingua o idioma centaure (Rubio Tovar 1999, 58).

La utilització del mètode de traducció literal provoca que aquesta traducció quede afectada per l'error del literalisme, és a dir, per oferir les solucions més pròximes a la lletra del TO, encara que siga fent servir formes del castellà que, tot i estar perfectament documentades com a pròpies d'altres èpoques, han desaparegut en la llengua d'ara o han deixat de ser les més habituals. La pruïja de literalitat arriba a l'extrem de buscar una falsa proximitat a l'original en l'equivalència etimològica o en la correspondència en la categoria gramatical. Potser el cas més representatiu és l'obsessió per traduir quasi sistemàticament el verb *atènyer* pel castellà *atañer*, en detriment d'altres sinònims, o el verb *despendre* per *despender*, *cercar* per *cercar* ('buscar'), o fer servir mots com *feroce*, *letargia*, *honestad*, *desaltan*, *trovar*, *serenas* ('sirenes'), *conforte*, *compañona*, *remudada* ('redimida'), *falsía*, *mirable* ('admirable'), *defensión*, *hacer reporte*, *menazar* ('amenaçar'), *coronista* ('cronista'), *otro* (< *aldre*, 'una altra cosa'), *costumbradas* ('acostumades'), *falaguera*, *halagadurías*, *desamistad*, *certinidad*, *maragdas*, *tristicia*, etc.

Aquest afany de proximitat *ad litteram* certament produeix efectes no buscats en el TM, per tal com el traductor converteix en lèxic especial per al lector castellà actual mots pertanyents al lèxic comú en l'època i en la llengua

de Corella. Encara podríem entendre que en la traducció d'un vers (per qüestions del còmput sil·làbic, com en p. 103) es mantiga la traducció de *cor*, no pas per *corazón*, sinó per *cor* (opció seguida en diversos passatges), però en la prosa és improductiu traduir aquest mot del lèxic comú per una paraula que, a pesar d'estar perfectament documentada, no és gens ni mica coneguda pel destinatari model. Així, davant d'una frase com "Rompa en varias partes el cor de Medea, y su cuerpo sea partido en pequeñas piezas", p. 277, un lector castellà molt probablement es preguntarà què deu ser aquest estrany *cor* de Medea que és "partido en pequeñas piezas" com si es tractara d'un mecano. En la mateixa línia se situa la traducció d'altres paraules del lèxic comú; així, "la fredor de l'aigua fonda", 105 es converteix en "la fredor de la alta mar", 110; "les sumitats dels monts", 143 passen a ser les "sumidades de los montes", 225; i la "animosa por d'aquells qui, recelant, temen los perills de viciós morir e viure", 108 esdevé la "animosa por aquellos quienes, recelando, temen los peligros de vicioso morir y vivir", 113, de manera que, per a major complicació, la supressió de la preposició deixa sense sentit tota la frase.

Considerem, doncs, que el mètode literalista és inadequat per a la funció buscada en aquesta traducció. La sacralitat extrema tributada al TO provoca una gran artificialitat en la LM, que en bona part dels casos produeix enfosquiment de l'expressió i, sovint, nombroses ambigüitats i canvis de sentit. L'opció s'agreuja quan es manifesta en els nombrosos calcs de gènere, no normatius en la llengua d'ara, tot i que en alguns casos deixen de ser-ho des de la perspectiva diacrònica, és a dir, si considerem el gènere de la paraula en castellà medieval. Novament, però, hi ha la voluntat de seguir l'original de forma servil, amb un resultat més que dubtós, que dóna origen a un text castellà incorrecte des del punt de vista de la llengua moderna: "porque a los reales costumbres corresponde acoger a los pacíficos extranjeros", 263. En altres casos, s'aplica correctament la diferència de gènere en un substantiu, però no en la resta d'elements de la frase (pronoms, adjectius, etc.) amb els quals ha de concordar: "Y así, los yerros por los que bienaventurados fines se alcancen [se alcanzan], no es maravilla si el nombre de buenas atañen", 145. Sorprèn també la quantitat d'elements de la morfologia catalana que són objecte de calc en el text castellà. En el fragment següent, a més de l'error en la traducció del verb *toldre* (ací 'impedir') o el canvi injustificat de *parlant* per *llorando*, es manté l'estructura de la doble negació catalana: "O cruels fats, los quals no consentien les sues paraules a les mies orelles arribassen! No sé si la remor dels arbres ho tolia: que io parlant, ella parlava, e ans responia que mes paraules no acabassen", 125 > "¡Oh crueles hados, los cuales no consentían sus palabras a mis oídos llegasen! No sé si el rumor de los árboles lo quitaba: que yo llorando, ella hablaba, y antes respondía que mis palabras no acabasen", 196.

Sovint el calc introdueix un element aliè a la llengua meta, com la creació d'una preposició composta *como a*, usada en passatges com aquest: "Mas, ¿por qué despendo en vano, como a mujer de socorro desesperada llorando, el tiempo breve de mi exilio?", 277. També resulten estranys alguns calcs en les oracions de relatiu, especialment en el relatiu possessiu (semblen oblidades les formes *cuyo*, *cuya*, etc.); la predilecció per la construcció més semblant al TO dóna com a resultat frases que, si bé no són del tot incorrectes, atempten contra la naturalitat d'expressió: "el mirar solo de los cuales tanto la visita humana aterra", 261; "De la presencia del rey justísimo, la miserable doncella los caballeros apartaron; el fabuloso fin de la cual describir dejo", 238; o fins i tot en el relatiu neutre: "la cual cosa, si sanamente no es entendida, falsía manifiesta consigo lleva", 143.

La traducció de l'article és tot un repertori de varietats; hi trobem, fins i tot, l'article *lo* amb valor de masculí ("tanto corrompiendo lo circunstante espacio de pestilente aire", 261). I una cosa semblant s'esdevé amb el sistema de possessius, que ens permet resseguir l'evolució per diverses etapes del castellà: la forma tònica sense article ("mas para que, en mía justicia, con todo fuese manifiesta, mejor considerando mirases", 293) o la forma àtona amb article ("no pudiendo eternamente conservar el nuestro ser", 272), a vegades en construccions completament

estranyes i difícils de copsar ("Y si, al fin, mi letra no te parece de semejante respuesta merecedora, suplico a los Dioses, a mío semblante irado muevan a la de Medea contra Jasón", 170). Aquest empelt de formes alienes també és present en el sistema de preposicions; en les oracions en què esperaríem la preposició *en* seguida d'infinitiu, el traductor incorpora les diverses possibilitats del català medieval: la preposició *a* ("un poco espacio tardó a darle tal respuesta", 258) o la construcció sense preposició ("No tardó mucho [...], Jasón responder", 266). I encara més estranyesa causen els casos en què s'aplica la regla de canvi i caiguda de preposicions en el TM: "Solo diferían que Leandro de hombre, y Hero de doncella, singulares gracias poseían", 101.

També és bastant discutible la traducció del sistema verbal, perquè els nombrosos canvis de persona, els calcs en la concordança temporal o en els valors de determinats temps (el valor condicional del pretèrit imperfet d'indicatiu, per exemple), originen fragments mancats de sentit i allunyats de la intenció comunicativa de l'original (especialment greus en p. 192, 197, 266, 271, 273, 274, 276, 296, etc.), com l'inici de les *Lletres d'Aquil·les a Políxena*:

> TO: Si sobresgran amor, fent-me report d'extrema pena, de presta mort no m'assegurava, temor bastaria robar la ploma a la mia mà e tua; per on, del perill de ma vida, encara per lletra no series certa. Mas no em par, per mi a qui nunca has ofès, atenygues nom d'homecida, 97.
>
> TM: Si grandísimo amor, haciéndome reporte de extrema pena, de presta muerte no me aseguraba, temor bastaría robar la pluma a mi mano y a la tuya; por donde, del peligro de mi vida, aún por letra no estaría segura. Mas no me parece, por mí a quien nunca has ofendido, atañese nombre de homicida, 169.

Passem per alt les nombroses faltes d'ortografia, les errates gràfiques o les incorreccions de puntuació, com també les múltiples vacil·lacions en els noms propis (les formes *Escila*/*Sila* alternen en p. 235, *Procris*/*Proca* en p. 218, *Cíniras*/*Sinaras* en p. 186, etc.). Més greus són les innumerables omissions injustificades: "lo seu genoll esquerre", 78 > "su rodilla", 80; "respòs en rims estramps la seguida cobla", 80 > "en verso suelto la seguida copla", 82 (de manera que tot un paràgraf queda sense verb principal); "Aquesta era mur, refugi, defensa, infançonia de totes vosaltres", 93 > "Ésta era muro, refugio, infanzonía de todas vosotras", 160; "llur honestat és la porta per on lo combat de nostres enamorades obres entra", 96 > "su honestad es la puerta por donde el combate de nuestras enamoradas entra", 165; "escriví de la sua trista presó la cruel causa", 162 > "escribió de su triste prisión la causa", 249; "¿On són tots los qui tristícia, dolor e misèria sostenen?", 115 > "¿Dónde están todos los que tristeza y miseria sostienen?", 119, etc. De vegades el fragment suprimit recorda la rudimentària tècnica de còpia dels manuscrits medievals, per tal com se'ns fa un poc anacrònic trobar salts per homeotelèuton en una traducció actual (per exemple, hi ha cisa de línies completes en p. 110, 135, 150, 151 o 164).

No són estranys tampoc els errors de sobretraducció, és a dir, les addicions injustificades d'elements que no apareixen en el TO (marcats entre claudàtors), com en "si a mí hicieses creer lo que falsamente tus [desnudas] palabras razonan", 265 o "Ahora conozco muchos que el nombre de sabios [cientes] usurpan y no saben nada", 274. En altres casos, no sabem trobar una altra raó que explique els nombrosos canvis injustificats si no es tracta d'una lectura poc acurada de l'original: "la cruel fi de mon viure", 95 > "el cruel fin del mundo vivir", 96; "lo meu abominable cos", 120 > "mi abominable pecado", 191; "la glòria de ma lletra", 98 > "la gloria de mi mano", 171; "del seu cap arrancaré los feroces e inhumans ulls", 163 > "de su cuerpo arrancaré los feroces e inhumanos ojos", 251. No cal dir que aquesta mena de canvis no és pas intranscendent, ja que moltes vegades comporta una greu alteració en el contingut semàntic de la frase. És ben fàcil adonar-se de la vàlua de la traducció amb un simple

acarament dels dos textos: “partí e dil·lacerí lo seu xic, moll e tendre cos”, 197 > “partí y dilaceré su pequeño, blando y tierno cuello”, 275; “Si els altres hòmens los folls perills recelen per guardar sola una vida, quant més tu, Leànder, los deus més recelar”, 110 > “Si los otros hombres los locos peligros recelan por guardar sola una vida, cuánto más tu, Leandro, los dioses más recelar”, 115; “Mas, perquè veges no tinc del tot ma esperança en paraules, mira els meus pits, més nafrats que el teu escut, los quals sens llengua per mi parlen”, 104 > “Mas, para que veas no tengo del todo mi esperanza en palabras, mira mis pies, más heridos que tu escudo, los cuales sin lengua de mí hablan”, 180; “aquell [...] més sabent dels altres hòmens, Salamó”, 214 > “aquel [...] más ausente de los otros hombres, Salomón”, 298; “Los mals [‘males’] s’estimen, no per lo que són, mas per qui els fa”, 200-201 > “Los malos se estiman, no por lo que son, mas por quien los hace”, 279.

Mereixen un esment especial els diversos ultratges traductològics provocats pels falsos amics. En donem només una petita mostra (entre claudàtors el mot català): els cadàvers dels fills d’Hècuba són “roídos [rossegats] al entorno de tu ciudad”, 91; “la facilidad y prontitud de alcanzar delitos [delits]”, 147; “nuestra cabeza [cap] y maestro Jesús”, 133; “Resonaba la dulce armonía de diversos acordados instrumentos, con acuerdos [acords, ‘acordes’] de proporción tan alta...”, 264; “el Sol, mudando su acostumbrado cuerpo [cors, ‘curso’]”, 274; “he tomado atrevimiento de preguntaros [demanar-vos], en singular gracia, queráis aceptar la pluma”, 283; “Yo vi a Ulises con altas y temerosas voces [...]: cubriéndolo con mi escudo, restauré su vida, muerto [mort, ‘muerte’] de muchos inocentes”, 177 –la vida d’Ulisses és, alhora, la mort dels innocents que ell venç en les–, amb la paradoxa que comporta que una multitud d’innocents siga culpable d’assassinat.

Un grup d’errors més interessants des del punt de vista traductològic és el que constitueixen els canvis semàntics per qüestions de variació diacrònica, produïts normalment perquè en la traducció hom ha tingut en compte el significat del mot català actual, diferent del que tenia en la llengua medieval. N’és el cas de *lloguer*, usat actualment amb el significat equivalent a *alquiler* en castellà, però amb el valor de ‘recompensa, guardó’ en la llengua antiga: “Y se muestra claro en el Sagrado Evangelio, donde nuestro Maestro y Señor, en la parábola de la viña, determinó que los primeros murmuraban cuando veían que tanto alquiler [lloguer, p. 211] como ellos los últimos atañían”, 294. Un cas semblant és el de “odio de terrible ira me forzó romper [rompre, ‘interrumpir’, p. 200] sus piadosas palabras”, 279; la traducció de “l’inic reportador”, 144 per “el inicuo reportero”, 226, que segurament remetrà el lector actual als professionals de la premsa; o la de les “ofertes”, 119 fetes a la deessa Ceres per “ofertas”, 190 (i no pas *ofrendas*). Potser el mot *estaño* està documentat en castellà medieval amb el sentit de ‘massa d’aigua’, però actualment evoca en el lector el metall i no tant la llacuna o estany Estix en què Aquil·les fou submergit en nàixer: “aquél [Aquil·les], a quien Júpiter no se atrevió a engendrar, temiendo la respuesta de Proteo, armado con las fuertes armas de Vulcano, bañado en el estaño [estany] por quien jurar los dioses no poco temen”, 175.

Com veiem, doncs, la traducció d’un clàssic medieval, per la multitud de factors que cal tenir en compte, es converteix en un repte intel·lectual de primera magnitud. Els suggeriments apuntats, sense desmerèixer l’esforç i els mèrits del traductor, només tenen la intenció de suscitar la reflexió traductològica que puga contribuir a millorar les futures traduccions de l’obra de Corella.

Joan M. Perujo Melgar
Universitat d’Alacant

REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES

García-Sabell, T. - C. Flores (1995), «La traducción de textos medievales desde una perspectiva diacrónica: el ataque con espada», en F. Lafarga - A. Ribas - M. Tricás (eds.), *La traducción: metodología, historia, literatura; ámbito hispanofrancés*, Barcelona, PPU, pp. 203-209.

Martines Peres, Vicent, ed. (1999), *Estudis sobre Joan Roís de Corella*, Alcoi, Marfil.

Martos, Josep Lluís (2001a), *Les proses mitològiques de Joan Roís de Corella*, Alacant-Barcelona, IIFV-PAM.

– (2001b), *Fonts i seqüència cronològica de les proses mitològiques de Joan Roís de Corella*, Alacant, Universitat d'Alacant.

Rubio Tovar, Joaquín (1999), «Consideraciones sobre la traducción de textos medievales», en Juan Paredes - Eva Muñoz (eds.), *Traducir la Edad Media. La traducción de la literatura medieval románica*, Granada, Universidad de Granada, pp. 43-62.

Toda, Fernando (1995), «Observaciones sobre la traducción de textos literarios medievales», en Edith Lebel (coord.), *La masque et la plume. Traducir: reflexiones, experiencias y prácticas*, Sevilla, Universidad de Sevilla, p. 21-32.

Turró, Jaume (1996), «El mite de Caldesa: Corella al *Jardinet d'orats*», *Atalaya. Revue Française d'Études Médiévales Hispaniques*, 7, pp. 103-116.

Joan Miralles i Monserrat (2001): *Entorn de la Història de la llengua*. Palma-Barcelona, Universitat de les Illes Balears/Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 201 pàgines, pròleg de Josep Massot i Muntaner.

Amb aquest títol gens pretensiós reuneix Joan Miralles (Montuïri,1945), catedràtic de Filologia Catalana a la Universitat de les Illes Balears, sis treballs d'història externa del català insular, donats a conéixer en publicacions diverses. El recull no solament aplega textos esparsos que ara s'agrupen per la coincidència temàtica, amb variacions mínimes. És també una oportunitat de considerar el camp d'interessos de l'autor, d'observar que en aquesta, com altres facetes de la seua recerca, el passat i el present no són dues realitats discontínues sinó un tot orgànic, que s'integra en l'explicació dels fenòmens socials.

El primer i més extens dels treballs reunits –més d'un terç del llibre– és una visió de conjunt de la història lingüística de l'arxipèlag i constitueix la primera síntesi general sobre la qüestió. L'autor hi segueix una exposició líneal, de l'època precatalana fins a mitjan anys vuitanta del segle passat, i acaba esbossant-hi els requisits imprescindibles per a la supervivència del català. Els quatre treballs següents aborden aspectes de la història de la llengua durant l'epoca medieval. Miralles hi tracta dues de les seues línies de recerca: l'estudi de la llengua escrita de finalitat instrumental i la reconstrucció de les formes i tipologia de l'oralitat. En ambdós casos es basa en fonts directes. En el primer, sobretot en els llibres de cort reial, registres notarials que recullen les qüestions civils i criminals que es dilucidaven en una jurisdicció senyorial i que constitueixen una autèntica memòria viva de cada indret. Per això aquests llibres, dels quals Miralles va estudiar minuciosament un dels custodiats a la seua vila natal, serveixen alhora com a punt de partença per a evocar les modalitats de la llengua parlada.

Miralles es resisteix a acceptar els prejudicis o les prevencions dels qui neguen la possibilitat de recuperar la llengua col·loquial d'etapes anteriors a l'enregistrament tecnològic de la veu, a penes fa un segle. L'autor ha dedicat molts esforços al recull i anàlisi de les fonts orals de la cultura popular a punt d'extinció. Fruit d'aquest interés són les seues introduccions a la metodologia d'estudi de les històries de vida, que en certa manera trasllada, amb les correccions pertinents, a la interrogació del passat. En aquesta comesa fa servir els esmentats llibres de cort mallorquins, així com també d'altres reculls documentals de processos criminals d'àmbit valencià o principatí, repartits entre la segona meitat del segle XIII i la primeria del XV. L'autor aprofita la recerca pròpia o d'altri en el desvetllament d'un gènere que, amb resultats desiguals, compta ja amb precedents notables.

Amb el suport teòric de la lingüística de la variació, Miralles extrau d'aquestes fonts moltes notícies rellevants només amb l'anàlisi de fórmules i formes pròpies de l'oralitat i relatives al tractament personal, a les exclamacions o interjeccions i a les formes d'insult. El darrer text de temàtica medieval és el més breu. Es tracta d'una crítica periodística en què l'autor denunciava les múltiples deficiències d'una edició del *Llibre de bons amonestaments*, de fra Anselm Turmeda. Les crítiques desfavorables sovint alcen polseguera i van més enllà del debat intel·lectual. L'autor apunta en la introducció del recull que, en aquest cas, les seues opinions potser fomentaren el *gonellisme*, l'episodi mallorquí de secessionisme lingüístic que, a diferència del cas valencià, no es traduí en una força política contundent. Anècdotes a banda, la inclusió d'aquesta peça breu de crítica combativa denota que Miralles no té vocació d'estudiós atrinxerat en la venerable torre d'ivori filològica i que no s'està de dir el que pensa. .

L'estudi que tanca el recull es dedica a la controvertida figura de mossèn Antoni Maria Alcover, apòstol de la llengua, home de combat, savi i polemista vehement, de qui Miralles, fent ús de diverses aportacions i de judicis contastats, ens ofereix un vívid i ponderat clarobscur. En conjunt, doncs, és aquest un útil i equilibrat recull d'estudis que, malgrat l'aparent caràcter especialitzat, no es limiten a la pura discussió erudita, sinó que suggereixen, de vegades de manera velada, elements de reflexió sobre el present. Com observa Massot i Muntaner, conspicu prologuista del llibre, aquest constitueix un nou lliurament d'una obra completa en curs, concebuda des de Mallorca i oberta a tota la nostra comunitat lingüística.

MIQUEL NICOLÁS
Universitat de València

Josep Lluís MARTOS, *Fonts i seqüència cronològica de les proses mitològiques de Joan Roís de Corella*, Universitat d'Alacant, Departament de Filologia Catalana, "Biblioteca de Filologia Catalana", 10, Alacant 2001, 299 p.

En un primer moment no em semblava pas de ser la persona més adient per a escriure aquesta ressenya, si és que s'hi havien de seguir freds i estrictes criteris acadèmics: l'autor ja havia ressenyat el meu llibre dedicat al mateix Corella, jo havia format part del tribunal de la seva tesi doctoral, hem discutit llargament les respectives opinions i punts de vista, quan coincidents i quan dissidents i, a més a més, des d'aleshores som molt bons amics. Tanmateix, vaig pensar que, això que a primer cop d'ull podia ser un obstacle a consideracions objectives sobre la seva obra, en realitat es transformava en un mitjà de sinceritat a l'hora d'expressar això que penso d'aquest llibre: res de compliments o formalitat en els elogis, sinó estima vertadera i fonamentada; res de prevenció o hostilitat en expressar crítiques, sinó franca dissidència basada en el respecte sincer. És a dir, em semblava com una manera de tornar una mica de perduda *humanitas* al món i a les relacions dels qui estudiem 'humanitats'.

Aquest llibre té moltíssims mèrits i ens permet de donar un enorme pas endavant en l'estudi i la comprensió de l'art literari de Corella. I gràcies a aquest fet en té un altre d'afegit i de gran importància, al meu parer, perquè així s'integra amb altres obres recents en unes línies de recerca que permetran, finalment, de caracteritzar i definir tota, o part, de la literatura en català de les darreries del segle XIV i del XV segons criteris interns i no amb la il·lusòria ajuda d'etiquetes d'importació. M'explico. Hi ha autors, actius en una època que podríem tancar entre les dades 1385-1465, que presenten unes evidents novetats en la seva manera de fer i de veure la literatura respecte a la tradició precedent i part de la contemporània. Autors d'entre els quals sens dubte destaquen Bernat Metge, Joan Roís de Corella i Joanot Martorell. Les novetats culturals i literàries per ells representades els ha atret etiquetes per comparar-los o inserir-los en corrents literaris presumptament europeus: així Metge és un humanista, Corella un home del renaixement i Martorell, més ambiguament difícil d'encaixar, un escriptor realista o modern. Tot i que encara nombrosos estudiosos segueixin fent servir aquestes enganyoses categories, la critica més avisada ens ha mostrat que són errònies i s'ha encarregat de mostrar-ne els profunds lligams amb la cultura medieval. D'aquesta manera, si hem perdut il·lusions de pseudomodernitat, sí que hem guanyat certeses de continuïtat certificant una tradició. Tanmateix, encara falta alguna cosa, perquè en part hem anant substituint unes etiquetes posant-ne unes altres de medievals. El que hem perdut és el sentit de la diferència, de la ruptura que aquests autors, amb la seva manera d'escriure, tracen amb el passat: la seva novetat. Novetat que, evidentment, no haurem de definir manllevant terminologia des de l'exterior, sinó que s'haurà d'apreciar amb categories i criteris definits des de l'interior i que només complexes i detallades anàlisis del quefer literari ens podran revelar i matisar amb exactitud. És en aquest sentit que el llibre de Martos camina en paral·lel amb altres estudis que, jo diria, són tots caracteritzats per l'absència de prejudicis crítics, com els de qui escriu sobre Corella i Metge o el de Josep Pujol sobre Martorell, als quals dóna un enorme suport, pel contrast de la pràctica literària que s'hi estudia, el de Tomàs Martínez sobre la difusió i recepció de Sèneca. A més, estic extremadament satisfet perquè veig com les meves recerques sobre Corella s'enllacen perfectament amb les de Martos i els dos llibres es presenten com dues cares d'un díptic i ajuden a entendre's i corroborar-se l'un amb l'altre.

El primer capítol, pp. 19-29, titulat «La moralització dels mites en l'Edat Mitjana», permet de contextualitzar, per exemple, la feina de Corella a l'interior d'unes tradicions i consent, alhora, de percebre en què se'n distancia, de com, tot i ser les lectures morals del mites clàssics el rerefons del seu pensament literari, no és tanmateix aquest el seu objectiu primari i tampoc influeixen directament en el tractament literari del mateixos mites. L'única peça directament dedicada al comentari d'un mite, *Lo johí de Paris*, queda com una composició aïllada, a la frontera entre la primera i la segona fase de producció.

Però és la resta del llibre que proporciona els materials per entendre en profunditat la construcció de les proses i que permet de comprovar en detall en quina manera l'ètica, més que el moralisme, n'influencien la composició.

El gruix del llibre és dedicat a l'anàlisi minuciosa de totes les proses mitològiques de Corella. El principi que en regeix l'ordenació és un principi cronològic. Confirmant i profunditzant la meva hipòtesi que les proses mitològiques corresponen a la primera etapa de la producció literària de Corella, Martos desenvolupa uns criteris estilístics i compositius tenint en compte les formes d'elaboració de les proses i el diferent nivell i complexitat en la manipulació de les fonts, criteris que permeten d'articular en profunditat la cronologia relativa d'aquestes proses. La seva hipòtesi, que tot i no deixar de ser una hipòtesi és argumentada amb molta subtilesa i credibilitat, té unes implicacions ben importants, molt més enllà del simple detallisme cronològic. Si l'hem de creure, i jo el crec, aquesta seva pauta cronològica permet d'apreciar com, a partir d'unes primeres proves, encara senzilles i en certa manera fidels als originals, com són la *Letra* d'Aquil·les i el *Rahonament* d'Ulixes, la capacitat literària i tècnica de Corella adquireix complexitat i capacitats de recreació cada cop més personals i originals, sempre més lluny

doncs de la figura d'un traductor infidel, per matisar així, amb riquesa de detalls, l'obra d'un recreador profundament original.

A continuació Martos analitza, minuciós i implacable, el text de les proses mitològiques. Prosa rere prosa, segons la seva sèrie, ens en presenta una lectura en detall, se n'analitzen i comproven les fonts ja conegudes amb una anàlisi del nivell de manipulació i d'originalitat que es dibuixa com un continuat i utilíssim comentari literari. Es comprova amb exactitud el deute que Corella té amb les fonts conegudes, per les quals es revelen unes lectures molt més àmplies i minucioses dels seus *auctores* –Ovidi, Sèneca i Virgili– del que ja es coneixia. Se n'individuen de noves, i bàsiques són les *Genealogiae deorum gentilium* del Boccaccio, ja que ajuden a situar Corella en un context, que és cultural i de proximitat al Boccaccio, en italià i en llatí, que pot encara donar sorpreses més enllà del que ja se sap. Perquè almenys un aspecte de l'art de Corella, al meu parer, no ha estat analitzat o plantejat com caldria, el dels seus models estilístics de la prosa, que evidentment són només llunyanament clàssics, amb la fonamental influència de Sèneca. La meva impressió és que, per molt que hi hagi una certa continuïtat amb els millors d'entre els traductors de clàssics que el van precedir, com ara Jaume Conesa o Antoni Canals, Corella presenta un model innovador de prosa que com a tal s'erigirà per a la tradició posterior: només cal pensar en Martorell, com bé destaca Pujol, o en l'hagiografia valenciana del segle XV, com nota Martos mateix en un article sobre l'anònima *Vida de Santa Bàrbara*. A mi, l'autor que se'm fa més proper a Corella des d'aquest punt de vista és exactament Boccaccio, no tant però el del *Decameron*, sinó el de la *Fiammetta* i sobretot del *Filocolo*, obra que circulava per les terres catalanes i de la qual ha estat detectada la presència, d'alguna manera, al *Tirant* i al *Curial*.

Com si no fos prou, Martos afegeix a l'anàlisi del text i al comentari de les seves fonts, el testimoni d'altres materials mitogràfics, sobretot medievals, com són els tres Mitògrafs vaticans o les diferents redaccions de moralitzacions franceses de les *Metamorphosis*. En una primera lectura, ho he de admetre, em va semblar que aquests materials sobressin i fessin feixuga la lectura, ja que no eren fonts i podien engendrar confusió. En una segona, he hagut de canviar d'idea. Tot sigui dit, no agilitzen la lectura; això no. Però permeten encara més de comprovar, pas a pas, l'originalitat creativa de Corella mitòleg i la seva determinant distància de les típiques moralitzacions medievals a canvi d'una literatura ètica, evidentment, però de debò literatura, *correlada* a la moralització, però sense dependre'n per a la seva existència. És una enorme quantitat de material, que prové de textos no sempre fàcils de llegir, i hem d'agrair a Martos que s'hagi carregat amb aquesta tasca i ens n'hagi facilitat els resultats. Repeteixo, són una enorme quantitat de dades que indirectament, i per contrast, ofereixen molta informació determinant.

En tot el seu llarg tractament hi ha dos arguments pels quals discrepo de l'autor i que em permetré d'exposar. El primer és relatiu a la interpretació del marc narratiu del *Parlament* i dels models que s'hi proposen. Martos, fent referència a suggeriments o afirmacions de Lola Badia i de Josep Solervicens, esmenta com a possible font per al gènere, i també per a qüestions de teoria literària i d'interpretació, el *Convivio* de Dante i relaciona el *Parlament*, també arran d'això, amb *convivia* del Renaixement. Ara bé, em sembla que les coses s'haurien de reconsiderar sense introduir referents textuals concrets i de gènere que no trobo pas ni necessaris ni adients.

Primer punt: el *Convivio* és un text inacabat, amb greus problemes textuals, que no va tenir gran tradició, sobretot fora d'Itàlia. És un tractat molt complex i el títol *Convivio* és purament al·legòric, ja que fa referència a un banquet sapiencial; a més és un monòleg i no té res a veure amb *convivia*, en què hi participin contertulians. Perquè Corella aprengués alguna cosa sobre els diferents graus d'interpretació i de significació del text ni calia anar a parar al *Convivio* ni és aquest el text més adient, ja que és molt filosòfic i dirigit a la interpretació de lírica amorosa, quan els comentaris més exegètics que Corella lluirà posteriorment al *Johí* són molt més moralistes i teològics. Així que

les fonts per aquest seu saber han de ser altres i de més lligades als textos clàssics, per un cantó, i més de teòleg per l'altre. Crec que amb comentaris a Sèneca i Boeci, ben al seu abast, ja en podia tenir prou, tenint en compte que desconeixem del tot la formació 'teològica' de Corella; penso també que en sant Agustí podríem trobar bastants sorpreses.

Segon punt: el fet que al pròleg del *Parlament*, tant Solervicens com independentment jo mateix, trobéssim ressons del *de amicitia* de Ciceró no ens ha de permetre de fer consideracions respecte al gènere practicat per Corella, ja que l'una cosa no té res a veure amb l'altra. La presència del *de amicitia* només afecta la caracterització ètica dels personatges i la seva situació social: afecta uns continguts parcials i no les formes. El *Parlament* no té res a veure amb els diàlegs ciceronians ni amb els posteriors del Renaixement, que a més no són només posteriors per època, sinó, i sobretot, per cultura, per situació i per continguts, ja que aquests tenen alhora arguments filosòfics tot un altre tarannà de normes comportamentals. Al *Parlament* no hi ha imitació clàssica en aquest sentit. A més, el *de amicitia* és un text que, pres aïlladament, no vol dir res, ja que vertebra tota l'edat mitjana, tant laica com monàstica, en les seves reflexions sobre l'amor i l'amistat. L'horitzó modèlic del *Parlament* està configurat pel *Decameron*, i si li hem de trobar altres referents no oblidem que les mateixes *Metamorphosis* utilitzen la tècnica de personatges que expliquen relats. Més aviat jo miraria el *Parlament* com un indirecte correctiu, més que d'un gènere estrictament, de tertúlies del tipus de les *questioni d'amore* del *Filocolo* o de les *demandes d'amour* que Rosanna Cantavella veu al darrere del *Debat* amb el Príncep de Viana i, possiblement, també rere la *Tragèdia de Caldesa*.

Aquesta manera d'enfocar el problema em sembla molt més adient, sigui perquè els que presento són models més propers a Corella i perfectament integrats en el seu món literari, sigui perquè es presenten com un bon blanc per a critiques, com altres vegades fa Corella, d'aspectes formals i teòrics de la pràctica literària contemporània que s'ha de corregir. I això s'esdevé pel tràmit del terapèuticament aristotèlic *Parlament*, ja que hem de tenir en compte la important presència de Aristòtil rere el pensament de Corella, com s'ha encarregat de mostrar-nos Tomàs Martínez.

El segon argument que no m'acabo de creure del tot és el del coneixement per part de Corella de *Lo somni* de Metge. Martos individua una prova textual que lligaria les dues composicions, fet que li permet de veure la influència de *Lo somni* també en l'articulació sintacticonarrativa del *Parlament* amb la diatriba inicial contra les dones i la final contra els homes. Jo he de confessar que, per un cantó, veig forçada i innecessària aquesta presumpta influència de Metge per explicar l'articulació narrativa del *Parlament*. Però és que trobo, sobretot, que, quant al coneixement de Metge per part de Corella, resta encara tot per demostrar.

El raonament sobre el qual es fonamenta Martos és el següent (p. 146): «les referències concretes a l'àguila, al falcó, al lleó i al cérvol –o cérvola, en el text del valencià– no es coneixen en cap dels manuals mitogràfics que fem servir ni en cap de les fonts clàssiques o pseudoclàssiques esmentades, però sí que apareixen en el mite d'Orfeu de *Lo somni*». Ara bé, tenim en compte que en el seu text Corella procedeix per oposicions: els ocells no temien l'àguila i els coloms al falcó, com la cérvola no temia el lleó, mentre Metge fa un senzill elenc de representants del món mineral, vegetal i animal sense entrar en detalls de parelles. Considerem també que Ovidi parla d'ocells i bèsties ferotges que no es temien els uns als altres, i pensem que també ho insereix en el punt de la narració de quan el cant d'Orfeu baixat als inferns obté que tothom deixi la seva ocupació normal. Que és el mateix moment narratiu on el trobem a Corella, i no com a Metge i un segon cop a Ovidi, abans de la mort apedregat del poeta traci. No és gaire arriscat pensar que l'elaboració d'aquestes parelles contrastants sigui un autònom invent de Corella mateix. Però, al *de consolatione Philosophiae*, text segurament més en el seu horitzó ètic i literari que no pas *Lo somni*, Corella troba exactament, a III, m. XII, 10-11: «iunxitque intrepidum latus saevis cerva leonibus» – i noteu que

el plural *cerva* pot haver atret el femení singular. Així que, bé perquè era present en algun comentari a Boeci, bé per una seva espontania *amplificatio*, gens estranya, em sembla que, per aquestes parelles i sobretot el detall del cérvol, ens hauríem de referir al *de consolatione* i no pas a *Lo somni*, el coneixement del qual queda per demostrar.

Aquestes puntuals, i massa elaborades, crítiques, no minven de cap de les maneres l'absoluta qualitat del treball de Martos i ens deixen albirar un bon futur a un jove estudiós que, després de nombrosos articles, ha sabut superar la prova d'un assaig, notable per la dificultat del tema i la complexitat de l'anàlisi.

STEFANO MARIA CINGOLANI

Jaume MACIÀ GUILÀ, Joan SOLÀ (ed.), *La terminologia lingüística en l'ensenyament secundari. Propostes pràctiques*, Barcelona: Editorial Graó, 2000.

Qualsevol disciplina científica requereix l'establiment d'un conjunt de termes, definits amb rigor i amb precisió, que designin els conceptes –fonamentals i secundaris– en què aquesta ciència es fonamenta. En contrast amb la terminologia fixada que presenten algunes àrees del coneixement, la lingüística és una de les ciències on els termes que denominen certs aspectes i fenòmens de les diverses branques que la componen manifesten més canvis de nomenclatura. Aquesta vacil·lació és una mostra d'una consolidació terminològica deficient, que ha estat provocada en general per l'absorció indiscriminada dels termes dels diferents models que s'han succeït al llarg de la història: des de la tradició gramatical grecollatina fins als models teòrics del segle XX, els quals han introduït, al seu torn, un esplet de neologismes i d'anglicismes. La terminologia que s'usa a les aules, fruit sovint de l'adscripció més o menys conscient a un determinat model teòric, pot ser ben poc transparent, com ara el terme "suplement", d'Emilio Alarcos, que designa el "complement de règim verbal" –conegut també com a "complement preposicional".

D'altra banda, les pluralitats i deficiències terminològiques també s'expliquen a causa d'un desenvolupament insuficient de les disciplines, la qual cosa justifica la dicotomia tradicional entre les ciències i les lletres. El cert és que si la vacil·lació terminològica tingués lloc en les àrees del coneixement tradicionalment anomenades de "ciències" –pensem, per posar un exemple, en la medicina–, de ben segur que es generarien problemes importants d'intercomunicació i es buscaria una solució única precisament en uns moments en què la globalització –per a bé o per a mal– uniformitza els contactes a través de l'homogeneïtzació més o menys sistemàtica d'usos i de costums. Addicionalment, el conflicte terminològic s'incrementa no sols perquè la denominació d'un mateix concepte varia en els diversos manuals i es materialitza en una dispersió terminològica en les classes de llengua –i l'ensenyament de la llengua catalana, juntament amb el d'altres llengües incloses en els currículums educatius (el castellà, l'anglès o el francès), no és una excepció–, sinó també perquè la intervenció del centre docent o dels ensenyants pot agreujar encara l'esmentada vacil·lació. Cal tenir en compte que la qualitat del professorat, deixant de banda ara els encertats raonaments de Toni Sala[1] quant a les dificultats (indisciplina, manca de suport institucional i dels pares) que

1.- *Petita crònica d'un professor de secundària*, Barcelona: Edicions 62.

experimenta en l'activitat educativa, depèn de la solidesa de la seva formació acadèmica i de l'actualització periòdica dels seus coneixements.

Aquesta reflexió preliminar serveix per justificar un llibre de les característiques que ressenyem. Es tracta d'una obra que pretén de detectar les incoherències d'ús pel que fa als termes lingüístics i gramaticals, i d'oferir propostes d'unitat i d'estabilitat terminològiques en diversos àmbits de la lingüística, amb la finalitat que s'estableixi una denominació conceptual adequada que es fonamenti en un marc teòric sòlid i coherent.

El volum, que recull les ponències del cicle *La terminologia lingüística en l'ensenyament secundari. Propostes didàctiques*, que tingué lloc durant la tardor de 1999 dins el Pla de Formació del Professorat del Departament d'Ensenyament de la Generalitat de Catalunya, s'adreça al professorat d'ensenyament secundari, per bé que la lectura també és recomanable al professorat universitari, que esdevé precisament el mentor potencial de l'alumnat de secundària, que ha viscut –i viu– aquest desconcert terminològic. Els autors dels treballs, amb la finalitat de casar ambdues perspectives, provenen dels ensenyaments secundari i universitari. L'examen que resulta de les diverses qüestions de terminologia lingüística aplicades a secundària es materialitza a través de nou treballs que prenen en consideració disciplines tan diverses com la sociolingüística, la normativa, la fonètica i la fonologia, l'anàlisi del discurs, la morfologia i la sintaxi. Aquesta diversitat de disciplines s'explica a causa de la introducció necessària i progressiva de noves àrees i de noves perspectives en l'estudi dels fenòmens lingüístics: la lingüística textual, la pragmàtica o teoria de la comunicació, que, d'altra banda, han provocat l'aparició de nous termes i un increment de la polisèmia en els llibres de text i en els programes docents.

Examinem ara, de manera succinta el propòsit i el contingut de cada article. El volum s'obre amb una breu presentació dels editors, que alhora participen en la redacció de sengles articles, i que han tingut cura que, al marge d'individualismes, cada article presenti una estructura semblant: un resum introductori, el desenvolupament del tema, les conclusions o les propostes, les notes al final del treball per dificultar mínimament la lectura del text, la bibliografia i, quan escau, uns annexos. El llibre es tanca amb dos índexs ben útils: el primer, d'autors i d'institucions que tenen un paper destacable en el món de la lingüística; el segon, dels conceptes i dels mots més rellevants que apareixen en el volum.

L'article de Jaume Macià, «La terminologia lingüística en la classe de llengua: un problema pendent», el primer que obre el recull, fa una reflexió general sobre la terminologia lingüística, i detecta el que fa molt de temps que s'evidencia en l'àmbit docent: la divergència teòrica en les classes de llengua. Aquesta divergència genera un seguit de deficiències en el terreny de la terminologia, i l'autor, com a solució immediata, proposa l'establiment d'un rerefons teòric i terminològic comú que s'adigui amb les exigències de la docència actual. En el marc del nou sistema educatiu –tan nou, que de vegades recorda els mots de Lampedusa a *El Gatopardo*: "cal que canviï tot perquè no canviï res"– és el moment de replantejar l'ús que es fa de la teoria lingüística a classe i la terminologia que s'ha d'utilitzar. En sentit estricte, i compensant el dèficit que s'ha constatat, els nous currículums de secundària haurien de permetre d'analitzar la diversitat i la qualitat terminològiques amb vista a la seva homogeneïtzació i simplificació. L'autor de l'article suggereix diverses solucions per pal·liar la dispersió que s'ha esbossat més amunt: la intervenció de l'Estat, que s'ha aplicat, com es veurà en l'article de M. Teresa Garcia Castanyer, en països com ara França, o l'acció dels responsables de la política educativa, acció que s'ha aplicat a Catalunya. I en concret Macià reclama, d'una banda, una coordinació més gran entre el professorat, que en suposi també el reciclatge i, d'una altra, una coordinació més estreta entre els autors dels llibres de text. Aquestes mesures permetrien tant d'establir un pont entre els termes que s'utilitzen en l'ensenyament de les llengües que són objecte d'estudi a l'ensenyament secundari com de fixar una terminologia comuna en matèria lingüística.

El segon article, «Algunes aportacions des de la sociolingüística a l'ensenyament i el debat sobre l'estàndard del català», de Xavier Vila, redactat des d'una perspectiva nova pel que fa a l'ensenyament secundari –la perspectiva social de la llengua: la sociolingüística–, es complementa amb l'article de Joan Solà, que el segueix. Vila es proposa tant de donar compte de les aportacions que la sociolingüística ofereix i pot oferir a l'ensenyament del català com de fer una reflexió sobre l'ensenyament de l'estàndard. L'autor assenyala que la sociolingüística s'insereix de ple en el món educatiu –tot i que la percepció pública que se'n té no és tan contradictòria com suggereix l'autor–, atès que emmarca les reflexions que el professorat fa en relació amb les variables socials que tenen repercussions lingüístiques. Malgrat que la sociolingüística contribueix a la comprensió dels diversos fenòmens lingüístics, en tant que llengua i societat estan estretament imbricades, la realitat manifesta que aquesta disciplina s'aplica d'una manera escassa a les aules i no ha esdevingut encara una matèria docent. D'altra banda, pel que fa a l'ensenyament de l'estàndard català, l'autor esbossa una breu història de la formació dels estàndards, i examina aquesta varietat lingüística artificial des del punt de vista de la sociolingüística. Des d'aquesta perspectiva, remarca que el procés d'estandardització, que, en el cas del català, no ha de significar la substitució de les altres varietats dialectals, vincula necessàriament els poders polític, econòmic i social amb la varietat que serveix de base de l'estàndard.

L'article de Joan Solà, «Reflexió breu sobre el concepte de "normativa"», reprèn el tema que s'ha desenvolupat en la segona part del treball anterior, i emfasitza la implicació mútua dels conceptes corresponents a normativa i a estàndard. L'autor detecta, a més, les dificultats que sorgeixen a l'hora de definir el terme "norma" i tracta de definir, al seu torn, els conceptes d'estandardització, d'estàndard i de normativa a la llum del que es desprèn dels treballs de l'Institut d'Estudis Catalans. Des d'aquest punt de vista institucional, tant l'estàndard com la normativa han de ser de tipus composicional i polimòrfic, bé que a la *Proposta per a un estàndard oral*,[2] l'IEC té bona cura a distingir entre l'àmbit territorial –àmbit general o àmbit restringit– i els registres –formal o informal. Aquests aspectes esdevenen elements que intervenen a l'hora de sancionar certes formes i fenòmens lingüístics. En contrapartida, Solà introdueix, al final de l'article, una proposta operativa i actualitzada dels conceptes de normativa i d'estàndard, basada en definicions que ja havia expressat en obres anteriors.

El quart article, «Fonètica vs. fonologia i tractament de la lexicologia: dos exemples de divergència en els llibres de text», d'Andreu Bosch, se centra en l'ensenyament de la fonètica, de la fonologia i de la morfologia derivativa i inclou mostres de les imprecisions i de les divergències conceptuals més freqüents que presenten els llibres de text de batxillerat en les àrees esmentades. Com a complement, l'autor ofereix una proposta didàctica alternativa o complementària, que ell mateix ha aplicat amb èxit a les seves classes. A grans trets, la proposta fa referència a la representació dels signes fonètics i a certs aspectes controvertits que suposa aquest tipus de transcripció, i també als conceptes relacionats amb la classificació articulatòria dels sons, amb la fonologia –el fonema, l'al·lòfon o l'arxifonema– i amb la lexicologia –el lexema, amb les alternatives no sempre equivalents d'arrel o base, el morfema o el morf. Bosch assenyala la conveniència de seleccionar un marc teòric adequat i sobretot de no barrejar els pressupòsits dels diferents models.

En el cinquè article, «Definició i delimitació del concepte de "connector"», Maria Josep Cuenca introdueix el lector en aspectes de tipus discursiu, concretament en la definició i classificació dels anomenats "connectors". L'autora revisa els problemes que afecten aquest concepte i en proposa una definició i una classificació que siguin

2.- Vegeu (1990), *Proposta per a un estàndard oral* de la *llengua catalana (I, fonètica).* Barcelona: IEC i (1992), *Proposta per a un estàndard oral* de la *llengua catalana (II, morfologia).* Barcelona: IEC (citem les primeres edicions).

aplicables pragmàticament i que es basin en la idea segons la qual el concepte de connector correspon a una funció –la connexió–, que es pot manifestar tant a través de les conjuncions com dels elements que es denominen "connectors parentètics" (adverbis i sintagmes preposicionals). A més de fer una reflexió a l'entorn de la didàctica dels connectors i de la connexió, Cuenca proposa un nova terminologia relacionada amb aquests elements, atès que la que existeix –enllaços, connectors, marcadors discursius…– no sempre s'ha utilitzat d'una manera adient. A continuació, ofereix una llista de connectors bàsics, que abraça les conjuncions, els connectors parentètics, les interjeccions, els connectors lèxics i els connectors gràfics –xifres, guions, punts, lletres que relacionen i organitzen la informació. La darrera part de l'article, adreçada especialment al professorat de secundària, fa un èmfasi especial en la didàctica dels connectors i inclou un conjunt d'exercicis que poden ser útils a l'alumnat per aprofundir en el (re)coneixement i en la pràctica del concepte de connector.

Manuel Pérez Saldanya és l'autor de l'article sisè, «Del "perfet" a l'"indefinit" (i viceversa). El nom dels temps verbals i altres problemes terminològics relacionats amb les categories gramaticals del verb», que presenta un conflicte important de terminologia lingüística centrat en el nom dels temps verbals. L'autor revisa les denominacions existents que designen els temps verbals i constata les dificultats que existeixen a l'hora de delimitar les categories del temps i de l'aspecte, especialment perquè l'aspecte no té una expressió morfològica independent del temps. Pérez Saldanya, després de definir les categories gramaticals esmentades i de delimitar les oposicions temporals i aspectuals que permeten de classificar el sistema verbal del català, elabora una proposta d'unificació terminològica –cinc propostes, de fet– en relació amb la denominació dels temps verbals. Aquestes propostes sorgeixen de l'heterogeneïtat terminològica que ha adoptat la tradició gramatical catalana –vegeu, per exemple, com indica l'autor, la forma "cantà", que pot rebre la denominació temporal de perfet remot simple, definit, perfet o perfet simple. Les propostes també tenen en compte la possibilitat d'usar termes comuns als de les altres llengües que formen part del currículum de l'alumnat amb la finalitat d'evitar encreuaments terminològics. Com a conclusió, i després de diferents anàlisis, l'autor estableix una prelació entre les propostes que ha definit i deixa, per tant, obert el debat en relació amb aquest aspecte controvertit de la terminologia verbal.

En l'article setè, «El coneixement gramatical dels alumnes: el cas dels pronoms personals», Anna Camps fa una reflexió sobre la categoria gramatical corresponent al pronom personal, que resulta prototípica de la categoria més general de pronom, i que posseeix alhora un caràcter plurifuncional. A diferència dels estudis anteriors, aquest treball és de caràcter empíric, i es basa en l'anàlisi de les estratègies que l'alumnat de segon d'ESO d'un centre del Vallès, durant el segon trimestre de 1998-1999, va utilitzar per identificar els pronoms en un text. D'aquesta manera, l'autora observa com es basteix el coneixement gramatical i alhora constata les dificultats que se'n deriven i, paral·lelament, revisa la metodologia de l'ensenyament dels continguts de la gramàtica a l'escola. En la primera part, Camps defineix les bases teòriques i repassa els estudis que tracten aquest tema, els quals permeten d'entendre el paper d'alguns conceptes, com ara els d'"aprenent", d'"activitat lingüística" o d'"activitat metalingüística" en els processos d'ús i d'aprenentatge de la llengua. En la segona part, analitza les dades empíriques a través de la realització de quatre activitats escrites i una entrevista oral, amb l'objectiu de detectar els coneixements que tenia l'alumnat sobre els pronoms personals i la seva possible evolució.

L'article vuitè, «Una terminologia gramatical bàsica en llengua francesa», de M. Teresa Garcia Castanyer, examina la problemàtica de la terminologia gramatical adaptada al model del francès. L'article és interessant perquè revisa la proposta sorgida a final dels anys vuitanta, en el marc de l'ensenyament universitari de la gramàtica descriptiva, que establia uns criteris formals que pretenien de reduir la pluralitat terminològica en la didàctica de la llengua, tant a l'ensenyament secundari com a l'universitari. Amb la definició d'aquesta terminologia gramatical

bàsica es volia generar una eina útil per a l'aprenentatge de la llengua i per a la comunicació professional de tipus formal entre el professorat. Amb tot, la terminologia gramatical i de retruc la reforma de l'ortografia han produït amb el temps una fissura entre els gramàtics (els tècnics de la llengua) i els usuaris (els professionals de la llengua, l'alumnat i la societat en general). La terminologia, doncs, també a França, no deixa de ser un tema polèmic i dicotòmic, ja que ara com ara alguns tècnics de la llengua utilitzen termes bàsics basats en la terminologia gramatical oficial mentre que d'altres fan servir un metallenguatge més adaptat a les necessitats de la societat actual.

En darrer lloc, l'article de Josep Maria Brucart, «L'anàlisi sintàctica i la seva terminologia en l'ensenyament secundari», és un treball amb una clara finalitat pedagògica, que se centra en diversos aspectes relacionats amb la terminologia i amb la formalització de l'anàlisi sintàctica. Amb aquest article, el més extens del volum, l'autor pretén d'explicitar les directrius que ha d'adoptar la didàctica de la gramàtica a l'ensenyament secundari i alhora d'oferir eines perquè l'alumnat reflexioni sobre la seva pròpia competència lingüística. Brucart basa l'estudi en una noció àmplia de gramàtica, que incorpora als conceptes oracionals tradicionals la perspectiva comunicativa pròpia de l'anàlisi discursiva i que inclou com a component essencial el significat; es tracta, doncs, d'una perspectiva supraoracional. L'autor, en la primera part, després de constatar les limitacions de la gramàtica tradicional, sosté que, atès que l'ensenyament de la gramàtica a l'escola ha de contribuir a millorar les habilitats lingüístiques de l'estudiant, els continguts gramaticals desenvolupats en l'ensenyament secundari no es poden limitar a l'exposició de conceptes estrictament formals, com ara les categories o les funcions. Per aquest motiu, la sintaxi és concebuda com una projecció de les dependències lèxiques, amb la qual cosa l'oració no és el punt de partida d'aquesta disciplina, sinó un dels possibles punts d'arribada. En la segona part, Brucart analitza els conceptes bàsics que caracteritzen el funcionament de la llengua –les categories gramaticals, l'estructura sintagmàtica, les funcions sintàctiques– i conclou que l'anàlisi gramatical s'ha de concebre com una activitat que admet plantejaments múltiples i que l'estudi de l'oració ha d'incorporar els components semàntics i comunicatius bàsics, especialment els papers temàtics i les funcions informatives.

Després de l'examen succint dels nou articles d'aquest llibre, no es pot deixar d'assenyalar la importància que té la terminologia en l'ensenyament de la llengua, si es vol acomplir l'objectiu que es proposa l'ensenyament secundari: la formació de ciutadans que siguin capaços d'utilitzar correctament les estructures gramaticals per expressar un discurs adequat a les finalitats que es proposen i al context social en què la comunicació es desenvolupa. Aquest objectiu ambiciós requereix l'adopció d'una terminologia coherent i alhora un aprenentatge dels conceptes lingüístics i gramaticals, que doni preferència a la simplicitat i a la claredat. Esperem, com ho fan els autors d'aquest llibre, que l'establiment d'una terminologia sòlida i unificada, vinculada al progrés en l'estudi de la lingüística, esdevingui un tema prioritari de la política educativa i no resti entronitzada en el regne de les bones intencions ni caigui en el sac de les meres utopies.

Maria Pilar Perea
Universitat de Barcelona