

JOAN LLUÍS BOZZO

L'OFICI DEL COMEDIANT

Els secrets apresos al llarg de 40 anys



Empúries

Joan Lluís Bozzo

L'ofici del comediant

Alguns secrets del teatre que he après
al llarg de cinquanta anys

Editorial Empúries

Barcelona

© Joan Lluís Bozzo Duran, 2019

Primera edició: octubre del 2019

© d'aquesta edició: Edicions 62, s.a.

Editorial Empúries

Diagonal, 662-664. 08034 Barcelona

info@grup62.com

www.editorialempuries.cat

Fotocomposició: gama, sl

DIPÒSIT LEGAL: B. 13.352-2019

ISBN: 978-84-17879-13-6

El paper utilitzat per a la impressió d'aquest llibre
té la qualificació de paper ecològic
i procedeix de boscos gestionats de manera sostenible.

Qualsevol forma de reproducció, distribució, comunicació pública
o transformació d'aquesta obra requereix l'autorització escrita de l'editor;
la llei preveu sancions per als infractors.

Si necessiteu fotocopiar o escanejar algun fragment de l'obra,
podeu sol·licitar permís al Centro Español de Derechos Reprográficos,
a través del portal www.conlicencia.com

o bé trucant als telèfons 91 702 19 70 / 93 272 04 47.

Tots els drets reservats.

SUMARI

Pròleg, <i>Joan Lluís Bozzo</i>	9
El teatre: art i artesanía	19
La intel·ligibilitat	57
La captació del públic	83
El ritme	91
L'equació de l'actor. Relax i concentració. Energia i matís	99
Èxit i fracàs. Com superar-los	115
¿Qui és i què fa el director? Context i subtext. L'equip	141
Les audicions. Els assaigs. Les estrenes.	189
Format i viabilitat d'un espectacle. Punt de partida. Cronòtop	225
El punt de vista de l'espectador. Públic i poble. Nivells de discurs	257
Terra, cel i infern dels personatges	285
Els motors de l'espectacle teatral.	303
¿Versemblança o veritat? ¿Coherència o credibilitat? .	331
El teatre com a espai físic.	363
Última rèplica	419
Índex	423

EL TEATRE: ART I ARTESANIA

Les discussions sobre si el teatre és un art o un ofici sempre són llargues i complexes i acostumen a acabar fent taules, en un punt intermedi. El teatre és totes dues coses a la vegada: una expressió artística amb una pràctica artesanal, una *art aplicada*, tal com s'ensenyava a les velles escoles d'arts i oficis.

El concepte de *artesanía* ens remet a l'ofici, és a dir, al coneixement d'uns mètodes i unes rutines manuals i objectuals per tal de crear objectes únics i fets a mà. Els bons artesans saben com tractar els materials amb què treballen, en coneixen el comportament i saben com preparar-los per tal d'obtenir-ne el resultat desitjat.

D'altra banda, l'art comporta un concepte més espiritual, més personalitzat i subjectiu. Partint de l'artesanía, de l'ofici, l'art prova de volar més alt, d'introduir alguna mena de trencament o ruptura —una variació— sobre la pràctica artesanal.

L'artesanía no demana cap relació amb la novetat; simplement es va desenvolupant sempre igual a ella mateixa: els càntrics són fets sempre amb el mateix fang i amb les mateixes formes any rere any, segle rere segle. Quan els materials amb què es desenvolupa esdevenen obsolets es resigna a la desaparició: els terrissaires, davant de l'aparició de l'alumini i de l'acer inoxidable per fer olles i cassoles, es queden immòbils i desapareixen; com a molt, es dediquen a l'elaboració tradicional minoritzada amb regust de *souvenir*. En canvi, el terrissaire tocat per l'alè artístic —el ceramista— no es resigna a la desaparició i malda per trobar nous camins i fórmules diferents.

No crec, al capdavant, que els dos conceptes estiguin gaire allunyats l'un de l'altre, ja que en tota activitat de creació literària, musical, pictòrica, etcètera, hi ha una part de coneixement de les eines i de les pràctiques artesanes que les apropen als vells oficis de tota la vida: aquells que necessitaven un aprenentatge, una oficialia i un mestratge per poder-los dur a terme, amb uns resultats bellíssims: cabassos, mobles, barques, vaixelles...

L'artesanía, entesa com a pràctica professional amb la qual s'elaboren objectes d'ús quotidià amb el coneixement i la pràctica d'un ofici i, certament, amb el bon gust modest d'un artista desconegut, ha desaparegut gairebé de la nostra existència. Ningú que necessita una paella va a cal paeller, ni els sabaters cusen els seus cuirs en aquelles botiguetes d'ataconador que feien aquella olor tan especial.

L'artesanía ha quedat, cada cop més, com una activitat testimonial, residual. Un ofici que es feia amb les mans i amb els peus i en què cada peça que es creava —una olla, un flascó de perfum— era una obra començada i acabada en ella mateixa, única al món.

Però dins d'aquests oficis menestrals —i tocat pel llampec artístic que li dona ànima i vida— el teatre ha anat resistint —amb condicions vitals de vegades molt precàries— les escames de l'arribada del cinema, de la ràdio i la televisió, de la mobilitat general proporcionada per cotxes, motos, trens i avions, i per la totpoderosa xarxa que, en pocs anys, ha ocupat gairebé tots els espais de comunicació, lleure i divulgació del coneixement dels ciutadans del món: l'aldea global que va pronosticar, a finals de la dècada dels seixanta del segle xx, el filòsof McLuhan.

Aquell teatre que, fins ben entrat el segle xx, era l'únic lleure social que aplegava la gent d'una comunitat al voltant d'una plaça pública o d'un teatre tancat i els feia fruit d'històries tràgiques o còmiques, tot transportant-los a unes realitats de ficció que quedaven molt allunyades de la seva vida quoti-

diana, ara ha estat, no substituït del tot, però sí arraconat barroerament per produccions cinematogràfiques que ofereixen visions molt ben elaborades de llocs inventats, amb uns efectes visuals i sons d'una gran sofisticació i que, a més, es poden gaudir des del sofà de casa, o des del llit, a qualsevol lloc del món, de manera simultània, per milers, milions, d'espectadors, accionant tan sols el botonet d'un comandament a distància.

LA LLEI DEL MÍNIM ESFORÇ

Em fa l'efecte que la comoditat ha estat un dels grans motors del progrés humà; sempre que s'ha inventat alguna cosa que estalvia temps, energies i dedicació —l'electricitat, l'automòbil, la impremta, el telèfon mòbil, l'aire condicionat, el menjar precuinat...— la humanitat s'hi ha abocat amb totes les seves forces i ha oblidat, en el transcurs de poques generacions, i fins i tot de pocs anys, l'etapa anterior a l'invent, quan aquest ha esdevingut una eina quotidiana.

Som testimonis de com el telèfon mòbil ha envaït les nostres existències i recordem poc i malament l'època, no pas gaire llunyana, en què aquests aparells no existien i totes les comunicacions telefòniques es feien des de l'aparell fix d'una casa, d'un local públic o d'una cabina.

Tenint en compte tot això, podríem dir que la humanitat es mou sempre per la llei del mínim esforç i de la màxima comoditat. Si puc fer una gestió bancària per Internet, ¿per què cal desplaçar-me fins a l'agència? Si puc anar-hi en cotxe, ¿per què cal anar-hi caminant? Tan forta ha esdevingut la noció de *comoditat* en la nostra vida quotidiana que els especialistes en salut han començat a alarmar la població dels perills que comporta la comoditat, o sigui el sedentarisme, que, literalment, vol dir estar assegut, estar «sedent». Sembla com si la història de la humanitat hagi estat un procés llarg i complicat amb una

sola idea fixa: seure —jeure— tant temps com sigui possible. Paradoxalment, quan aquest objectiu s'ha assolit i tots els ginys electrònics i mecànics de la vida moderna ens proporcionen la possibilitat de tenir tot el que una persona desitja a l'abast d'un clic, sorgeixen les invocacions a la necessitat física de moure's i fer exercici; ningú no vol un pis sense ascensor, però se'ns demana que en prescindim per raons de salut, que no agafem el cotxe i que ens moguem contínuament —l'esport no és altra cosa— per tal de seguir fent treballar el físic d'una manera artificial per substituir l'esforç muscular i coronari que es feia abans, quan s'anava a caçar el menjar o quan els trajectes es feien a peu.

Naturalment aquests invents funcionen i s'imposen sempre que el nou procediment sigui tan econòmic com l'anterior, i que ens ofereixi els mateixos serveis o millors. En les darreres dècades, més o menys des del final de la Segona Guerra Mundial, les innovacions tecnològiques s'han anat succeint a un ritme vertiginós.

Vegem per exemple la música: fa un segle, més o menys, l'única possibilitat d'escoltar música que tenia una persona era escoltar-la en directe; en viu. Però un bon dia va aparèixer el disc de pedra que crepitava al gramòfon de maneta, i d'aquell es va passar al microsolc de vinil, i després al casset, i aquest fou desplaçat pel CD, i aquest per l'iPod i totes les tecnologies dependents d'Internet; i ara ens provoca un somriure de nostàlgia, i d'una certa condescendència, recordar aquella època en què algunes persones traginaven el radiocasset del cotxe amunt i avall per evitar que els el robessin.

Aquesta ràpida substitució de sistemes que ha sacsejat les nostres vides també s'ha donat amb l'entreteniment social, la diversió, la socialització de les persones, els espectacles, la música i, en definitiva, el teatre, ja que, com totes les arts i tots els oficis, l'ofici teatral està sotmès a les mateixes lleis que donen forma i vida a la societat. La llei del mínim esforç per aconseguir el màxim plaer audiovisual ha restat molts espectadors al

teatre. Se n'han anat cap al cinema, cap a la televisió, cap a les sales de festes, la ràdio, les xarxes socials, YouTube, i tota la gran xarxa d'internet. Un públic sedentari.

De la mateixa manera que actualment se'ns fa molt pesat de recordar el temps en el qual els automòbils, o els camions, no tenien direcció assistida i la feina d'aparcar requeria un esforç muscular seriós per tal de moure les rodes del cotxe o del camió quan estava aturat, esforç que actualment trobaríem molt poc pertinent haver de fer, així mateix ha passat amb la microfonia i l'amplificació.

Un cop més s'ha imposat aquesta llei inevitable que els nostres avis anomenaven amb una ganyota de menyspreu: la llei del mínim esforç, que, aplicada al teatre, podríem formular de la manera següent: si per obtenir el mateix plaer estètic es troba una manera de fer menys esforç, aquesta manera desbancarà totes les altres.

Aquest mateix concepte de *sedentarisme* es pot aplicar a l'espectador. Amb les facilitats tècniques i tecnològiques, hem esdevingut espectadors sedentaris, hem estovat el múscul de l'atenció fins a extrems alarmants. A aquest sedentarisme també hi col·labora tota la indústria de la reproducció de música i les pel·lícules que s'ha anat sofisticant fins a extrems increïbles i que, ara, amb la distribució universal pròpia d'Internet, s'ha convertit en assequible des de qualsevol lloc del planeta.

El meu avi matern, Fèlix Duran, nascut l'any 1888, era un home cultivat, amant de la lectura i de la música i que havia estudiat dues carreres. Va formar part del jovent de la seva generació que es van entusiasmar amb les òperes de Wagner, de qui era un fervorós defensor, en contra de l'òpera italiana. Ell coneixia les àries i els fragments més famosos de *Tristany i Isolda*, o sobretot de *Parsifal*, ja que va ser un dels afortunats que, l'any 1914, va assistir a la primera representació mundial, al Liceu de Barcelona, d'aquesta colossal òpera; aquesta seva assistència a una *première* universal del seu admirat Richard —*Parsifal* fins a aquell moment no s'havia representat més que

a la seu wagneriana de Bayreuth— l'omplia d'orgull i de nostàlgia, i rememorava com una de les nits més glorioses de la seva vida aquella extensa jornada d'estrena de la qual, segons les seves paraules, havia sortit quan ja clarejava i les campanes de l'església del Pi tocaven a missa primera.

La meua pregunta és la següent: ¿quantes ocasions havia tingut, l'avi Fèlix, de sentir una òpera de Wagner sencera, ni que fos un duet, una ària, una obertura? En una societat com la seva, en què encara no existia la ràdio, ni gairebé cap mitjà de reproducció mecànica o electrònica de la música —tret potser d'algun gramòfon d'implantació realment minoritària—, ¿com s'ho feien, ell i els seus amics, per esdevenir entusiastes de Wagner? ¿Quantes ocasions d'escoltar les seves òperes en directe tenien al llarg de la vida? La veritat és que ben poques. I això que es tracta d'una música certament complexa que exigeix diverses audicions per tal d'anar-s'hi familiaritzant i reconeixent-la, si se'n vol gaudir. ¿Potser algun familiar o amic era capaç de tocar-ne algun fragment al piano? Potser sí. ¿Potser la Banda Municipal n'interpretava fragments en algun concert dominical? Podria ser.

Però, fos com fos, sembla ben clar que les oportunitats que tenia d'escoltar les obres del seu compositor favorit eren força escadusseres, radicalment inferiors a les possibilitats que té una persona actual si vol escoltar qualsevol compositor del seu gust.

Intueixo que la resposta encertada a aquest misteri es troba en la formidable capacitat d'atenció que tenien uns joves amants de la música quan sabien, amb tota certesa, que aquella oportunitat d'escoltar el seu compositor preferit la tenien una única vegada, i ningú no sabia quan podrien tornar a fer-ho. ¿Hi hem guanyat o hi hem perdut? Em fa l'efecte que ambdues coses a la vegada tot i que, fent un exercici de sinceritat, potser he de reconèixer que, en el fons, hi hem guanyat; si més no, comoditat.

Llavors, el múscul de l'atenció i de la concentració es tensa-

va al màxim, i les portes de la percepció i de la memòria s'obrien de bat a bat i deixaven entrar, fins al fons de les consciències, el gaudi del present que esdevenia gairebé inesborrable.

Parlem d'aquella època en què, a falta de mitjans de reproducció mecànica i electrònica de la música, sense ràdio ni televisió, les persones cantaven. Cantaven quan feinejaven: les minyones, els pintors, els paletes... I també es cantava en les celebracions, en les festes, ens els aplecs, en les excursions. I, per cantar, cal haver après primer la melodia. Cal haver-s'hi fixat. Cal haver comprès l'ànima de la música i metabolitzar-la.

¿Qui canta, ara? Les ràdios dels cotxes, els iPods, els mòbils... Les persones canten, cantem, molt poc. Tret dels infants, que, afortunadament, encara redescobreixen la música com una joguina preciosa amb la qual poden gaudir sense complicacions.

Es diu que Giuseppe Verdi no va voler donar la famosa ària de *Rigoletto* «La donna è mobile» al tenor que l'havia de cantar fins a la tarda mateixa del dia d'estrena. No volia que la melodia s'estengués pels cafès i les tavernes de Venècia, i de tot Itàlia, i, amb una sola audició, l'apreguessin de memòria les cuineres i els bastaixos; com que sabia que tenia una cançó d'èxit a les mans, no volia arriscar-se que el públic la conegués abans d'hora.

Imaginem que, en la mateixa orquestra de La Fenice, hi devia haver músics que filtraven les melodies a l'exterior per nodrir de novetats les orquestrines dels cafès de la plaça de San Marco, i personal del món de l'espectacle que ho enregistrava en la seva memòria i després ho cantava, tal era la capacitat d'assimilació dels seus oients contemporanis.

Avui dia, Verdi estaria preocupat per la quantitat de mòbils que gravarien les seves melodies durant l'assaig, i a l'instant les penjarien a Internet! La diferència pel que fa a la capacitat d'atenció i percepció de l'espectador és abismal!

Però no és només en l'aspecte auditiu que hem abaixat pe-

rillosament el nostre llinar de percepció. També passa el mateix en l'aspecte visual. Concretament amb la llum. Cada cop necessitem més potència lumínica dalt de l'escenari, més luxs (el lux és la unitat de mesura amb la qual es valora el nivell d'il·luminació), perquè el públic «vegi» un espectacle.

La fuga d'espectadors potencials cap a altres mitjans ha estat, i segueix sent, monumental i ha fet que el teatre es girés cap a si mateix i, en algunes ocasions, s'entotsolés, es refugiés al temple de la Cultura amb majúscula i s'aixoplugués sota els recers de les institucions públiques, reivindicant-se a si mateix com una espècie que cal protegir, com un idioma en perill d'extinció. És una solució ben trobada, prudent i, en molts casos, necessària, però que sempre deixa un regust de peça de museu.

En altres casos, els artesans d'aquest ofici han mirat de trobar aquells punts d'interès que podien atreure —encara— els espectadors que, d'una manera generalitzada, han passat a alternar les diferents opcions de lleure, tot visitant les ofertes que, a cada moment, els han semblat més adients amb les seves expectatives i amb el seu poder adquisitiu, o amb el seu lloc de residència, o amb el fet de ser una família nombrosa, o de tenir una segona residència.

Sigui com sigui, a recer de les institucions o bé a la intempèrie del mercat —o amb un peu a cada lloc— els artistes/artesans que practiquen el vell ofici del teatre, amb les seves mans i els seus peus, les seves veus i els seus arguments, elaborant a cada representació una peça única i artesanal, han tret pit i han cercat allò que els podia fer únics a la vista del seu públic.

I, en aquest sentit, el teatre té una sola característica que el fa singular i distint de les altres formes d'entreteniment audiovisual: el teatre es fa en viu i en directe.

EN VIU I EN DIRECTE!

La representació teatral implica la presència vivent d'actors i actrius davant d'un públic. Es pot reduir aquest nombre al màxim: pot ser només un sol actor o una sola actriu qui treballi dalt de l'escenari. De fet, no és infreqüent la presentació d'espectacles unipersonals que, en forma de monòleg més o menys gestualitzat, han tingut molt bona acollida als escenaris d'arreu: des de la *stand-up comedy* nord-americana fins als monòlegs de Dario Fo, Gila, Pepe Rubianes i tants d'altres.

A l'altre extrem del fil, també podem reduir els espectadors al mínim: un sol espectador. És possible, tot i que no gaire desitjable, fer teatre amb aquests dos solitaris components: un actor i un espectador. Segurament representa una despesa d'energia i de recursos molt exagerada, però el caràcter essencial de fet viu del teatre no canvia. El fil hi segueix essent. Això fa del teatre una pràctica única i insubstituïble per cap enginy tecnològic que pugui crear la il·lusió òptica d'uns éssers que viuen i actuen a la pantalla. La comunicació en directe i en viu, compartint el mateix temps i el mateix espai físic, alenat el mateix aire i experimentant les mateixes sensacions és completament insubstituïble en les pantalles de televisió, d'ordinador o de cinema. Cal recordar les crítiques que es van fer a l'expresident del Govern d'Espanya, Mariano Rajoy, quan, en una ocasió especialment delicada (la investigació judicial per la trama Gürtel), va aconseguir presentar-se davant del jutge a través d'una pantalla de televisió, amb la qual cosa es va carregar des de l'arrel la base de la compareixença, que no és altra que el testimoni de la persona que físicament és allí en aquell mateix moment. Si es trenca aquesta equació i la persona entrevistada no es troba al mateix lloc que els informadors, la sensació d'enganyifa, de perversió de la comunicació, es fa odiosa. Segurament, el president espanyol a través de la pantalla de plasma va dir les mateixes coses —poques coses— que hauria dit en directe, però l'evitació de presentar-se en persona va fer que tothom pensés que

es feia un menyspreu i s'evidenciava una por al contacte viu que, de cap manera, són compatibles amb la comunicació genuïna, que és la que s'estableix entre diverses persones —com a mínim dues— en la mateixa coordenada de temps i espai. I aquesta perfecció comunicativa només la té el teatre, la música en directe i les arts escèniques (dansa, circ, cabaret, etc.).

EL CONCEPTE DE 'JOC'

Mikhaïl Bakhtín ens ho recorda amb precisió quan parla del joc dels infants —curiosament tant en anglès com en francès el verb *jugar* i «representar teatralment» es defineixen amb la mateixa paraula: *to play, jouer*—, que esdevé representació en el moment en què hi ha un espectador: «El joc esdevé representació només quan hi ha un espectador».¹

El joc infantil, el joc simbòlic en què els infants construeixen situacions dramàtiques i les encarnen, constitueix una mena de síntesi de la història d'un personatge amb els seus alts i baixos i els seus moments de conflicte; de fet, en la nostra llengua és normal que els infants, en preparar un joc, descriuin els seus rols futurs en un temps verbal que se situa en el passat: tu *eres* el pare i jo *era* la mare i *estàvem* treballant... Es refereixen inconscientment a una representació prèvia, a una estructura ja existent, que mitjançant el temps verbal en passat pren la forma d'una representació, d'una revisitació de realitats ja conegudes. També és freqüent que, en el nostre cas català, els infants canviïn al castellà en alguns dels seus jocs, amb la qual cosa subratllen i emfatitzen el caràcter de representació simbòlica d'allò que constitueix l'essència del seu joc, que no és altra cosa que la incorporació d'uns rols aliens en un registre que s'aparti de la realitat sense allunyar-se'n massa.

1. Dick McCaw, *Bakhtin and Theatre*, Nova York, Routledge, 2016. La traducció és meua.

Declan Donnellan, que ha estudiat a fons el sorgiment de la teatralitat en la persona, afirma:

La primera representació teatral de què gaudeix un bebè és quan la seva mare li fa taaat! amb un coixí. «Ara em veus, ara no em veus!» L'infant refila tot aprenent que aquest succés, que és el més tràgic que pot esdevenir, la separació de la mare, pot preparar-se i afrontar-se des de la comicitat, amb teatralitat.

I més endavant afegeix:

Desenvolupem la nostra identitat tot interpretant papers que veiem fer als nostres pares, i expandim la nostra identitat encara més copiant personatges que veiem representats per germans grans, germanes, amics, rivals, professors, enemics o herois. No es pot ensenyar als nens com actuar en una situació determinada precisament perquè ja ho fan... no serien humans si no ho fessin.²

Després de la infància, ens queda per sempre més el gust pel joc, pel fingiment, per la vivència de situacions de derrota o de victòria, de mort i de resurrecció, que són productes de la imaginació i no pas dures realitats indefugibles. Ja d'adults, a més del gust pel joc, conservem l'hàbit d'interpretar diferents papers davant de les circumstàncies canviants de la vida: podem ser uns éssers irreflexius, bohemis i despreocupats, des del punt de vista dels nostres pares, i, al mateix temps, unes persones excessivament controladores, serioses i suspicaces, a parer dels nostres fills. Sempre fem servir facetes diferents de la nostra personalitat per relacionar-nos amb els altres ja que el mateix diàleg confrontat amb un altre ésser motiva unes reaccions diferents en cada persona i en cada moment.

Diu Goethe en la seva novel·la iniciàtica sobre el teatre:

2. Declan Donnellan, *El actor y la diana*, Madrid, Ed. Fundamentos, 2004. La traducció al català és meua.

Els infants, quan juguen, transformen imaginativament qualsevol cosa en tota una altra: un bastó es converteix en una escopeta, una estelleta de fusta en una daga, qualsevol bolic en una nina i qualsevol racó en un refugi.³

Aquesta facilitat amb què podem canviar de personatge en la nostra vida quotidiana rau en la base del fet teatral en si, que no és altre que la incorporació de facetes exteriors d'un personatge. Amb tot això vull donar a entendre que el teatre, com tot producte d'artesanía, és un do universal a tota la raça humana i no pas un privilegi concedit a uns quants elegits. El teatre és a l'abast de tothom perquè, com ja hem vist, forma part de la constitució essencial de l'ésser humà. Es pot aprendre i dirigir, es pot potenciar i també es pot bloquejar, però, en principi, tota persona neix proveïda de les eines per esdevenir actor o actriu.

UN ACTE DE COMUNICACIÓ

Un fil invisible uneix l'espectador amb l'escenari. Aquest fil és l'ànima del teatre.

La funció que se'ns ofereix cada vetllada és un producte artesanal començat i acabat, amb totes les seves conseqüències i les seves imperfeccions, però també amb aquest caràcter comunicacional vivent que tant manca en la societat d'avui. Per tant, en aquesta proximitat viva entre actor i espectador, en aquesta interrelació, en aquest fil que els uneix i relliga, és on el teatre ha de centrar tots els seus esforços. De fet, els dos conceptes que acabem d'emprar es troben també a la base de l'espiritualitat humana: unir en comú és allò que els fidels posen en pràctica amb el sagrament de la comunió, i relligar no

3. J. W. von Goethe, *Anys d'aprenentatge de Wilhelm Meister*, trad. de Josep Murgades, Barcelona, Ed. 62 i "la Caixa", 1985.

és res més que l'essència etimològica de la paraula *religió*, la qual cosa ens porta a pensar que en l'acte teatral hi ha també, per damunt de tot, a més de la inexcusable presència física dels seus oficients i participants, un alè espiritual que uneix i relliga.

El teatre sorgeix dels temples i dels actes sacrificials de l'antiguitat i, de mica en mica, s'allibera d'aquestes vinculacions, se'n fa independent i autònom sense perdre el rastre que l'havia generat i inspirat. La repetició dels mateixos actes i parlaments que el teatre pressuposa té un clar precedent en les repeticions rituals de totes les esglésies que en els seus ritus re-presenten (tornen a presentar) el moment essencial de quan els déus es van posar en contacte amb els homes, i a partir d'aquesta repetició consideren que s'obté una re-creació. En reproduir ritualment les mateixes paraules i els mateixos gestos, el sacerdot està re-creant els fets que van donar origen a la seva creença. Aquesta repetició com a re-creació, no com a simple i rutinari anar fent sempre el mateix, és el que dona sentit als rituals religiosos i, per contacte, al fet teatral.

El teatre ho té molt complicat quan vol basar el seu poder de comunicació en la imitació d'altres gèneres pels quals està menys dotat, com per exemple la realització cinematogràfica, mitjançant la qual una persecució realista i creïble de cotxes a tota velocitat, sortejant tota mena d'obstacles, amb caiguda i enfonsament final al mar, és perfectament possible i usual. Això, el teatre no cal que ho intenti, si no és a la manera paròdica i genial d'un Pepe Rubianes i amb unes grans dosis de col·laboració creativa per part de l'espectador. Shakespeare interpel·la contínuament l'espectador per tal que activi i empri la seva fantasia, la seva imaginació, ja que els decorats no poden transportar-lo a la realitat que s'evoca. En l'escena de la tempesta en què Pèricles perd la seva dona Thaïsa en el moment de donar a llum, el narrador de la història, el vell Gower (transformat en la deessa Diana en la posada en escena que vaig dirigir amb la companyia Dagoll Da-

gom) exhorta el públic a crear dins de la seva ment la realitat física del moment:

L'horrible vent del nord desencadena una tempesta tal que, com un ànec que es capbussa per mantenir-se viu, així la nau s'enfonsa i surt de l'aigua. Thaïsa xiscla i —ai!— la seva por li fa venir els dolors del part. Que imagini la vostra fantasia aquesta nau i, sobre la coberta, Pèricle, sacsejat per les onades.⁴

La força essencial del teatre rau, com ja he dit a bastament, en la presència física i espiritual de tots els elements que el fan possible en el mateix lloc i en el mateix temps. Es construeix i es dilueix davant dels ulls dels espectadors i no queda emmagatzemada enlloc més que en els arxius de la memòria de cada un dels espectadors i dels intèrprets.

El teatre és essencialment, doncs, un acte de comunicació entre un o diversos emissors que adrecen un missatge determinat a un o diversos receptors que el recullen. Però el més interessant de la representació teatral és que —atesa la presència viva i intel·ligent dels emissors i dels receptors en el mateix lloc i en el mateix espai— aquest missatge que es pretén comunicar al públic no camina tan sols en direcció única de l'escenari cap a les butaques sinó que es fa també en direcció inversa des de la sala cap a l'escenari, de manera que els actors reben amb claredat el retorn que l'espectador li està oferint, sigui en forma de silenci generalitzat, sigui en forma de rialles, sigui en forma de petites exclamacions, o altres mostres indicadores de rebuig i tedi com poden ser les persones que s'aixequen de les butaques i se'n van, els comentaris en veu baixa o no tan baixa, la tos, la consulta —cada cop més freqüent— de la pantalla del telèfon mòbil, etc. Emissors i recep-

4. William Shakespeare, *Pèricle*, pròleg, traducció i notes de Salvador Oliva, Ed. Vicens Vives i TV3, Barcelona 1992.

tors estan relligats per un corrent de comunicació que depèn de molts factors i de molts condicionants que, algunes vegades, són purament tècnics —mala audició, mala visibilitat, mala predisposició— i, en altres, afecten més directament l'acte de comunicació que és el teatre.

Lògicament, l'emissió del missatge teatral envers el públic ha de fer-se en un llenguatge que el públic conegui; veure una obra de text en un idioma desconegut és un acte de comunicació molt problemàtic ja que l'espectador desconegut de l'idioma en què es representa l'obra es perdrà una gran quantitat de matisos i d'informacions essencials que no li poden ser donades pel simple llenguatge gestual i escenogràfic o coreogràfic de l'espectacle. En aquest sentit, és molt destacable la introducció de les pantalles de traducció simultània amb el text subtitulat o sobretitulat (que totes dues tècniques s'empren) que s'ha estès a tots els teatres d'òpera del món. Això ha facilitat enormement l'acte comunicatiu en fer que l'espectador pugui comprendre allò que se li vol fer arribar des dalt de l'escena i, per tant, pugui captar les emocions i sensacions que d'aquells missatges es desprenen. Abans de l'existència d'aquestes pantalles de subtitulació o sobretitulació, a les òperes era gairebé obligat de llegir la sinopsi argumental abans de cada acte, o abans de la representació, per tal de seguir el fil comunicatiu i poder entrar en el joc que es proposa des de l'escenari.

El llenguatge d'un espectacle teatral no ha de ser necessàriament un idioma conegut: es poden fer espectacles en els quals els missatges es transmeten a través del llenguatge del cos —la mímica, la pantomima, la dansa, el circ, l'acrobàcia— i aleshores es pot aconseguir una capacitat comunicativa molt més àmplia en termes idiomàtics. El cinema mut, per la seva pròpia manca de mitjans tècnics sonors, va haver d'inventar un llenguatge gestual —de vegades amb breus explicacions escrites entre escena i escena— capaç d'arribar a totes les persones que el veiessin; alguns grans creadors cinematogràfics,

com Alfred Hitchcock, han arribat a assegurar que la totalitat del llenguatge cinematogràfic es va inventar amb el cinema mut i que totes les aportacions posteriors són prescindibles.

Sigui com sigui, el fet que el teatre és un acte de comunicació és una realitat demostrable i objectivable i, com a tal acte, està sotmès a emetre en un codi —el llenguatge teatral— desxifrabable pel receptor. Si aquest llenguatge resulta incomprendible, l'espectacle s'aboca al fracàs comunicatiu i, per tant, queda frustrat en la primera de les seves funcions.

Cada artista té el dret indiscutible de triar i elaborar el seu propi llenguatge de comunicació amb el seu públic, però cal que tingui sempre en compte que ha de ser significatiu i coherent. Al mateix temps, el públic, des de la seva posició d'observador implicat en allò que se li està explicant, transmet tota una sèrie de missatges que l'artista ha de saber copsar i entendre —allò que en semiologia se'n diu «descodificar»— per tal que l'acte de comunicació sigui complet. El marc espacial i geogràfic en què una representació és duta a terme i el moment històric en què es representa són altres elements que influeixen d'una manera decisiva en la formulació i comprensió de la comunicació que s'estableix entre públic i artistes.

És molt diferent interpretar una comèdia satírica sobre la pena de mort com *Primera plana* (*The Front Page*) en un lloc i en un dia en què s'ha produït una execució, que no pas fer-ho en un context relaxat i descompromès. A Barcelona, l'any 1974 es va executar al garrot Salvador Puig Antich, de vint-i-cinc anys, a les dependències de la presó Model. La casualitat va fer que, en aquells mateixos moments, en un dels cinemes més importants de la ciutat, em sembla recordar que era el Tívoli, s'hi estigués projectant la pel·lícula *Primera plana*, de Billy Wilder, que tracta amb clau d'humor sarcàstic, com és habitual en ell, tot el que envolta el món de la premsa sensacionalista davant d'una execució. No cal dir que el significat que aquella pel·lícula agafava davant del públic barceloní del moment, corprès per l'assassinat «legal» del jove anarquista,

era enorme i d'un significat ben diferent al que el mateix creador de la pel·lícula havia imaginat. El simple fet d'anar al cinema a veure aquella pel·lícula constituïa un acte de rebel·lió contra la dictadura i, fins i tot, en algunes sessions van ser llançades octavetes de propaganda antifranquista durant la projecció del film. És evident que, en aquelles circumstàncies, el missatge de la pel·lícula es convertia en una condemna molt més intensa de la pena de mort que no pas en altres ocasions en altres indrets. Curiosament, el mateix director explica que amb *Un, dos, tres*, li va passar el contrari. La sàtira de la guerra freda a Berlín es va estrenar just quan es començava a construir el mur, i als que ho vivien els va semblar una broma de mal gust. Fracàs rotund.

Això mateix, la referència directa al context geopolític i històric en què una representació es duu a terme, explica Jean-Paul Sartre en el pròleg de la seva reformulació de *Les Troianes* d'Eurípides, que l'autor va veure en una representació en un teatre romà d'Algèria en ple conflicte bèl·lic amb França per aconseguir la llibertat del país nord-africà. Els clams de les dones troianes vexades i derrotades per l'exèrcit colonitzador enemic es feien molt més patents en aquelles circumstàncies en què la realitat subratllava i ressaltava els missatges emesos des de l'escenari.

És, per tant, necessari considerar que, en l'acte comunicatiu teatral, el marc de referència, el cronòtop en el qual s'està desenvolupant la representació, és un factor de gran impacte en l'èxit o el fracàs comunicatiu. No es pot fer teatre al marge del temps i de l'espai: tot moment històric té una capacitat de ressonància particular de les coses que es diuen a l'escenari. És per aquesta raó que, en moltes dictadures, s'ha arribat a prohibir la representació d'alguns clàssics grecs, com *Antígona*, perquè la seva interpretació dins del context dictatorial en què viuen immersos espectadors i artistes feia que el clam per la llibertat de l'heroïna grega desvetllés les ànsies de llibertat dels assistents i, per tant, provoqués una crítica a l'ordre establert.

Fins i tot una faula infantil tan innocent com *El flautista d'Hamelin* va tenir seriosos problemes amb la censura franquista, que la va arribar a prohibir, ja que, a causa del context en què es representava, el públic descodificava el missatge que se li feia arribar en una clau obertament antifranquista. Aquest acte de llegir entre línies tan propi dels espectadors sota règims dictatorials, aquesta facultat d'interpretar allò que s'està representant dalt de l'escenari —la rebel·lió d'Antígona contra les lleis injustes de Creont— amb les claus de la realitat que envolta la representació és un dels fets més importants del fenomen teatral i li dona unes dimensions de comprensió mútua d'un llenguatge pactat entre públic i artistes que representen, a parer meu, un dels aspectes més intel·ligents i rellevants del fet teatral, i, naturalment, d'altres actes de comunicació —com poden ser els recitals o concerts de música, el cinema, l'òpera, etc.

Però no cal que totes les referències a la realitat del moment en què una funció es representa hagin de tenir un caire polític. Pot ser que en uns moments de dol, després d'una catàstrofe natural, d'un atemptat terrorista, d'una vaga general, l'obra que es representa adquireixi uns significats molt diferents als que tenia inicialment en situació de normalitat. En l'acte comunicatiu teatral, no són només els creadors els qui donen el missatge, també el públic, amb la seva interacció, el completa i la realitat referencial el condiciona.

MITJANS ACTIUS I PASSIUS. TEATRE VS. CINEMA

L'espectacle teatral demana la complicitat de l'espectador per tal que aquest creï, amb la seva imaginació, tota una sèrie d'efectes, decorats i circumstàncies variades que, des de dalt de l'escenari, només són suggerits.

Hi ha espectacles teatrals que s'entesten a reproduir la «realitat» en la mesura del possible, però, per més que ho intentin, sempre topen amb la limitació de les dimensions de

l'escenari, que fa impossible presenciar, per exemple, les grans batalles de les tragèdies shakespearianes, com ho faria el cinema, i obliga a imaginar-les a partir del relat que ens en fan els protagonistes, en un moment de descans, fora del camp de batalla, tal com queda clar, per exemple, a la segona escena del primer acte de *Macbeth* quan el Capità relata les proeses del protagonista sense que l'espectador les vegi:

[...] el valent Macbeth, menyspreant la Fortuna, brandà l'acer fumejant de sagnant matança (com a favorit de la Valentia) per obrir-se pas a cops, com trinxant, fins a enfrontar-se amb aquest brètol, i no li va donar la mà ni es va acomiadar d'ell abans de descosir-lo des del melic fins a les costelles, i plantar la seva testa damunt dels nostres merlets.⁵

Amb aquesta gràfica i expressiva descripció del carnatge que Macbeth ha produït, el públic pot acolorir les paraules del Capità amb la seva imaginació; per tant, l'espectador/oient ha de col·laborar activament en la creació de la ficció que, en bona part, s'esdevé dins de la seva ment.

En aquest sentit podríem distingir dues classes de mitjans de comunicació i entreteniment: actius i passius.

- a) Els mitjans actius són aquells que necessiten la imaginació del lector/espectador per posar en escena l'argument que se li presenta: a partir de la lectura d'una novel·la o de l'audició d'un programa radiofònic, el lector/oient/espectador posa en marxa la seva imaginació i construeix mentalment un escenari on es desenvolupa l'acció. Dibuixa mentalment uns decorats, els acoloreix i il·lumina, i posa cara als personatges, en un acte de cocreació amb l'autor particularment intens.

5. William Shakespeare, *Macbeth*, trad. de Josep M. de Sagarra, Barcelona, Publicacions de l'Institut del Teatre, 1979.

- Això passa igualment en el teatre i, potser en el seu grau més elevat, en la música, en què l'oient ha de bastir el seu propi sistema argumental o sensorial per gaudir de la puresa dels sons que li arriben i que, en les ocasions que són només instrumentals, no es basen en cap mena de text, en cap mena d'argument; aleshores l'oient es veu lliurat a interpretar la música i a gaudir-la segons les seves pròpies experiències sensorials, fent de l'audició de cada peça una vivència diferent per a cada oient.
- La música, pel fet de ser el mitjà de comunicació més abstracte, més sensorial i més temporal i efímer, es constitueix en un espectacle que no es veu: que no té forma física, que no es construeix visiblement dalt de l'escenari ja que no té entitat física, no ocupa cap espai. És un art que es desenvolupa en el temps, però que no es construeix en l'espai com passa amb l'arquitectura. La mirada de l'oient de música es limita a contemplar els músics dalt de la tarima, interpretant l'obra, i, en cas que l'oient ho escolti a través d'un sistema de reproducció mecànic o electrònic, ni això.
- La vista no treballa en l'audició d'una simfonia: podem escoltar-la mentre conduïm, mentre cuinem, mentre anem en metro. Podem escoltar música amb els ulls tancats, perfectament. No és cap casualitat que molts músics cecs hagin destacat en aquest art ja que no necessiten la vista per expressar-lo sinó que, en certa manera, la manca de visió externa obre uns camins més directes cap a l'expressió íntima. La realitat percebuda a través de la mirada, és a dir, la visió, fins i tot pot resultar una nosa per al gaudi complet del plaer musical; és per aquest motiu que molts intèrprets i directors d'orquestra tenen el costum de tancar els ulls (fer-se cecs) en els moments que la música els demana més concentració.

- A més, la música ens commou i ens emociona a un nivell sensorial íntim sense que, en el seu gaudi, hi intervingui gaire el nostre sistema d'idees i conceptes, l'intel·lecte, arribant a nosaltres a través de les sensacions que ens produeix i que, en alguns casos, poden arribar a ser fisiològiques: un canvi de ritme ens pot fer accelerar el cor; un determinat acord ens pot fer posar la pell de gallina; una veu desafinada ens provoca una reacció física de malestar, de molèstia orgànica. No és debades que, per aquest motiu, se la considera la més universal de les arts, perquè en no estar lligada a una interpretació textual, lògica, idiomàtica i lingüística, transmet bàsicament sensacions, pulsacions, ritmes, melodies, que desperten ressonàncies diferents en cada oient. La música és abstracció pura.
 - Aquests són, doncs, mitjans actius: necessiten la participació activa del receptor, que actua conjuntament amb l'autor i els executors, en la creació d'un món imaginari.
- b) Passius són aquells mitjans que presenten una ficció acabada i completa, i que tan sols demanen a l'espectador que la contempli amb atenció, sense afegir-hi res de la seva part, des del punt de vista imaginatiu.
- Un exemple de mitjà passiu és el cinema, o la ficció televisiva, en què tot (o gairebé tot) està explicitat visualment. En el cinema o la televisió, l'escena en què el Capità descriu la batalla de Macbeth seria ben probablement visualitzada, no pas narrada com en el teatre.
 - D'aquest salt imaginatiu tan fort que hi ha sempre entre la lectura d'una novel·la i la visió d'una pel·lícula que hi està basada, se'n desprèn que el lector que coneixia prèviament l'obra literària, quan la veu posada en escena en una pantalla cinematogràfica,

s'adona que no concorda amb la seva pròpia posada en escena mental i, a menys que la proposta cinematogràfica resulti molt convincent, el lector/espectador conclou amb aquella reflexió clàssica: «El llibre em va agradar més». Vol dir, segurament, que «la seva posada en escena mental del llibre li va agradar més» que no pas la interpretació que n'han fet els responsables de la pel·lícula.

- En canvi, qui no coneix la versió literària del film, no té aquest problema: es limita a acceptar la versió que se li ofereix sense haver de participar en la creació mental dels tipus que descriu, ni dels paisatges que presenta, perquè a la pel·lícula ja hi són materialitzats. En aquests mitjans passius, la vista treballa per damunt de tot —encara que, certament, l'oïda també hi col·labora!— i és impossible de combinar-los amb cap altra activitat. No es pot mirar una pel·lícula o una sèrie de televisió mentre es condueix, o mentre es cuina, si no és que s'accepta el perill que l'arròs s'enganxi, o que el cotxe s'estavelli.

EL PACTE: «AIXÒ ÉS EL CASTELL D'ELSINOR»

El teatre, sens dubte, pertany als mitjans actius, als que estimulen l'espectador a imaginar tot allò que l'escenari no mostra. L'espectador, al teatre, es veu en la necessitat de creure en una convenció: «Això no és un escenari sinó el castell d'Elsinor», ens proposa l'autor a l'inici de *Hamlet*. I també de completar-la: aquesta creu solitària enmig de l'escenari representa tot un vast cementiri, aquest actor que treballa amb una pala sense remoure cap mena de terra material és un enterramorts cavant una tomba.

Tant en la tragèdia grega com en el teatre elisabetià, com en els miracles medievals, no existia gairebé el decorat: alguna

cortina per amagar l'entrada i sortida dels actors i alguns elements d'utilitatge, però el decorat pròpiament dit, la creació d'un escenari corporal on es mou la ficció, no es dona fins al teatre barroc. Essencialment, el teatre consisteix en el fil de contacte que es crea entre l'actor i l'espectador: aquesta podria ser una de les lliçons més eloqüents del mestre de directors Peter Brook en el seu llibre més conegut sobre el teatre: *L'espai buit*.

L'espectador, sempre que estigui connectat al fil de la funció, realitza un treball mental constant de lligar caps, de completar el decorat que se li proposa, d'imaginar les coses que se li diu que han succeït fora d'escena, de donar per bones les convencions de la mort d'un personatge sense exigir el verisme descarnat que, cada vegada més, es veuen obligats a utilitzar els realitzadors de cinema per tal de donar la impressió de veritat en la mort dels seus personatges.

En el teatre, la veritat és una veritat pactada pels artistes i els espectadors. És una veritat representada, emmarcada, en la qual l'espectador ha de crear, també, paisatges i emocions. El teatre es troba a mig camí entre la lectura d'una novel·la, en què tot està per fer, i el visionat d'una pel·lícula, en què tot està fet.

El teatre suggereix, apunta, posa un marc, però sempre deixa un marge important per tal que l'espectador creï i imagini.

En cas que l'espectador no hagi agafat el fil de la funció, la seva imaginació no col·laborarà i, aleshores, en lloc del castell d'Elsinor i el mar que brama al seu costat, només serà capaç de veure unes fustes, unes teles, uns projectors de llum, uns homes disfressats i uns rengles de persones assegudes mirant-s'ho. Impossible imaginar res més avorrit. És per això que és essencial deixar ben clares, des de bon començament, les clàusules d'aquest pacte i respectar-les escrupolosament. Perquè de l'acceptació d'aquest pacte inicial, per part de l'espectador, en depèn la creació del lligam que uneix públic i escenari i, sense aquest, no es pot produir el fenomen teatral.