
RAMON X. ROSSELLÓ

L'ANÀLISI DE TEXTOS TEATRALS PER A INFANTS I ADOLESCENTS

1. PRELIMINARS

L'anàlisi del teatre ha centrat ja alguns dels nostres treballs anteriors i normalment els hem iniciat amb el recordatori que ens podem aproximar al teatre (i, per tant, a l'anàlisi d'aquest) des de diferents perspectives.¹ Aquestes parteixen d'una consideració del teatre que, per una banda, privilegia alguns dels seus elements o vessants i, per una altra, el relaciona, més o menys directament, amb altres productes artístics i literaris. Podem acostar-nos al teatre posant en primer pla, per exemple, la seua consideració d'art escènica. Aquest plantejament ens portaria a tenir en compte especialment els elements escènics, tant aquells de percepció visual com auditiva, i els codis i llenguatges propis, com ara el del teatre d'actors, el d'espectacles de titelles (o teatre objectual), el del mim, el dels pallassos, el del circ, el de la dansa o del teatre-dansa i el del teatre musical. En aquest article, però, no serà aquest punt de vista el que centre el nostre

1. A més d'articles en què hem tractat aspectes puntuals de l'anàlisi teatral, tres són els treballs en què hem abordat aquesta qüestió (Rosselló 1999, 2000a i 2003). Recomanaríem el primer per a aquells que vulguen aprofundir en aquesta matèria. El treball de 2003 tractava de reflexionar, a diferència del que ací pretenem, sobre la pràctica de l'anàlisi del teatre en el nivell de l'educació secundària.

interés, atés que l'objecte d'anàlisi al qual ens adrecem és el teatre de text² editat –i, per tant, esdevingut «llibre de teatre» (Rosselló 1999: 178-180)–, des d'una recepció d'aquest a través de la lectura.³ No obstant això, hem de dir que la majoria dels textos que comentarem foren estrenats abans de la seua publicació.

També podem acudir a una visió del teatre entés com una de les modalitats de relat ficcional,⁴ i ocupar-nos sobretot del component història/acció i món ficcional (Rosselló 1999: 33-47), amb la consideració de les seues coordenades espaciotemporals i dels personatges (Rosselló 1999: 145-150). Una perspectiva que ens connectaria el teatre amb la narrativa i amb diferents formats del relat audiovisual. Ara bé, encara que esmentarem en l'article aspectes relacionats amb aquest plantejament, tampoc no serà aquest el nostre punt de partida principal.

Hi ha una altra perspectiva que habitualment hem considerat que és una bona via per acostar-se al teatre, en gran part perquè ens duu a fixar-nos en qüestions fonamentals de la construcció teatral; qüestions que sovint resten un poc oblidades des de posicions més pròximes al discurs narratiu que no a l'escènic. Aquesta perspectiva és la que hem anomenat el teatre com a interacció escènica. És sobretot des d'aquest plantejament des d'on abordarem una aproximació a l'anàlisi dels textos teatrals destinats a infants i a adolescents.

Abans d'entrar en matèria, però, volem fer constar que, tal com hem recollit en el títol, considerem més ajustada l'etiqueta de teatre per a infants i adolescents que no la de teatre per a infants i joves.⁵ La realitat teatral ens mostra que el tipus de producció específica s'adreça normalment a un públic que arriba, com a molt, als 14 anys o al primer cicle de l'ESO. De tota manera, aquesta producció teatral va dirigida fonamentalment a la franja de 3 a 12 anys, ja que és força escassa l'oferta de teatre

2. S'utilitza l'etiqueta «teatre de text» en l'àmbit teatral per delimitar un model de teatre caracteritzat per una presència bàsica de la paraula enfront d'altres modalitats teatrals de caràcter més visual, com ara el teatre de carrer, el teatre gestual o el teatre d'objectes (titelles o ombres, per exemple).

3. El fet que parlem de textos editats també n'incorporaria a l'anàlisi la consideració dels paratextos, entre aquests alguns d'específics de l'edició teatral. Aquesta és una qüestió que vam tractar en Rosselló (2000b). En el cas del teatre per a infants i adolescents és especialment destacable la presència de les il·lustracions, tot i que aquest serà un element que deixarem de banda. Per acostar-se a la seua anàlisi podeu veure Duran (2009).

4. Tot i que allò usual és que el teatre agafe la forma de relat, és possible trobar-se amb espectacles que no responguen, vistos en el seu conjunt, més que a un seguit d'accions o esdeveniments més o menys independents, lligats si de cas per una temàtica o per un motiu al voltant del qual són plantejats.

5. Sobre aquesta qüestió terminològica, en Rosselló (2000b), a més a més, vam treballar a partir de la distinció entre teatre per a infants i adolescents i teatre infantil o juvenil, tot entenent aquest segon com el teatre fet (sobretot interpretat) per nens o per adolescents, normalment en l'àmbit escolar i en tallers o cursos de teatre, com ara el que es fan a escoles municipals de teatre.

destinada a un públic adolescent. El públic jove, entés en un sentit ampli, acostuma a anar, tot i que sovint dut des dels centres escolars i en un horari especial, a obres per a públic adult.

2. ELS NIVELLS DE LA INTERACCIÓ TEATRAL I LA RELACIÓ ENTRE AQUESTS

2.1. *La interacció real: el factor «edat»*

Un element clau per al desenvolupament d'aquesta perspectiva és l'observació d'una doble interacció en l'acte teatral. Així, per una banda, tenim la interacció real, és a dir, aquella que s'estableix entre obra i receptor. En el cas que ens ocupa la interacció real va lligada a un públic i a unes obres amb determinades característiques, diferents a les del teatre per a adults.

Aquest destinatari o receptor es defineix per la seua edat i, també, per l'evolució que aquesta duu aparellada, la qual cosa normalment porta els creadors a delimitar obra i públic d'una manera bastant més precisa. Per tant, ens trobem amb la fixació de franges d'edat. Aquestes, habitualment, es relacionen amb els nivells i cicles del sistema d'ensenyament i posen en evidència la dependència d'aquest teatre respecte a les activitats (extra)escolars o als adults que han de saber triar la idoneïtat de l'acte teatral i acompanyar-hi els infants.⁶ Respecte a les delimitacions d'edat, es pot veure que hi ha diverses franges, no sempre coincidents, a les quals s'adrecen els espectacles. Hi ha la franja de 0 a 3 anys, de 3 a 6, la de 6/7 a 10 i la de 10 a 14. Ara bé, trobarem, en altres casos, propostes plantejades per a infants de 6 a 12 anys, és a dir, per a tota la primària, o per al segon i tercer cicles de primària o per a l'educació infantil i primer cicle de primària. Si revisem, per exemple, la programació del Centre Teatral Escalante, de València, veurem que aquesta sala habitualment empra els diferents cicles de l'educació a l'hora de delimitar la franja d'edat a la qual destina els espectacles que programa; aquest mateix criteri s'usa al Jove Teatre Regina, de Barcelona, sala també dedicada a espectacles per a infants i adolescents.⁷ En relació a aquest assumpte, sovint, hem tingut

6. Sense voler entrar massa en qüestions de producció i d'exhibició, fóra bo recordar que l'oferta teatral per a infants i adolescents es mou, a hores d'ara, entre la campanya escolar (programació en horari escolar adreçada als centres d'ensenyament) i el teatre familiar (programació adreçada a infants i a adults acompanyants, normalment pares i mares, en horari de cap de setmana).

7. Per a més informació sobre aquestes sales, podeu veure www.escalantecentreteatral.com i www.jtregina.com. També hi ha altres sales que dediquen una part important de la seua activitat a la programació de campanya escolar o a funcions de cap de setmana, com ara Sala L'Horta (www.lhortateatre.com), a València (Castellar-L'Oliveral), Teatre del Raval (www.plujateatre.com), a Gandia, i Teatre Tantarantana (www.tantarantana.com), a Barcelona.

ocasió de sentir professionals del sector queixar-se de la falta d'explicitació d'aquesta informació en alguns teatres o sales, la qual cosa origina la presència d'un públic (excessivament gran o menut) per al qual no s'ha plantejat l'obra.

Tampoc no podem oblidar que les característiques de l'obra per a infants i adolescents es troben molt lligades a les condicions de l'exhibició teatral, com ara els caixets que estan disposats a pagar els teatres per les funcions i el preu de les entrades que se solen cobrar. Sobre aquest aspecte, que condiciona (i molt) les característiques dels espectacles, ja fa uns anys, Joan Muñoz, productor de Pluja Teatre,⁸ deia el següent (Muñoz 2000: 184):

(El teatre) infantil té els mateixos costos de producció que un d'adults (...), però, ací està el però, el caixet d'un espectacle infantil està per la meitat o un poc menys que el d'adults, per què? No ho sé, potser perquè es manté la idea que un espectacle infantil es fa amb quatre duros i sense quasi assajos, cosa que des de fa molts anys ja no passa. Avui, un espectacle infantil està creat i té un acabat tan professional i digne com un d'adults, això sí, a meitat de caixet: i encara més, les companyies de teatre infantil, a diferència de les d'adults, no poden anar a taquilla, perquè els preus de les entrades són polítics (una mitjana de 300 pessetes) i no es pot arribar mai a cobrir despeses.

De fet, aquestes circumstàncies incideixen en allò que es crea, per exemple, respecte al nombre (i tipus) de personatges i, per tant, d'actors i actrius necessaris. Açò, per exemple, motiva que en el teatre per a infants siga molt usual treballar amb actors que interpretaran diferents personatges al llarg de l'obra. Així doncs, algunes de les creacions més ambicioses, creativament parlant, són fruit de la intervenció de la producció pública, un fet que es pot constatar a València amb els espectacles vinculats al Centre Teatral Escalante.

En tot cas, la definició o concreció de l'edat, més enllà dels límits de la producció, comportarà també característiques respecte a la història/acció o respecte a la importància de l'element verbal,⁹ dels elements d'acció no verbal o dels elements visuals (escenografia, vestuari, il·luminació, projeccions...) i auditius (música, efectes de so i dicció o codi interpretatiu), així com també respecte a la durada de les propostes, normalment

8. Pluja Teatre és una de les companyies més veteranes del panorama valencià. Fou creada el 1972 a Gandia i des dels anys 80 del segle passat ha centrat la seua activitat en el teatre per a infants, tant en el camp de la producció d'espectacles com en el de la programació, a partir de la gestió del Teatre del Raval. Podeu veure un breu panorama del teatre valencià per a infants a Rosselló (2005).

9. En els espectacles per a infants de 0 a 3 o de 3 a 6 la presència de parlaments pot ser mínima o, fins i tot, inexistent.

espectacles d'entre 50 i 75 minuts.¹⁰ Ara bé, és rellevant destacar que, si pensem en l'anàlisi de textos teatrals, aquelles obres adreçades a un públic molt menut (que no sap llegir encara o molt poc) difícilment assoliran l'edició. Per tant, en parlar de l'oferta editorial actual, normalment ens referim a textos adreçats a persones entre 8 i 14 anys. Aquesta circumstància la comprovem en revisar els textos publicats per la col·lecció Micalet Teatre de Bromera,¹¹ la qual ens servirà com a punt de referència per a l'aplicació d'alguns conceptes teòrics.¹²

A més de la major o menor complexitat del relat i de la durada (o extensió) d'aquest, també és destacable que, a hores d'ara, l'edat de l'espectador model influeix habitualment en la tria del món ficcional en què es mou la proposta. Així, mentre que el teatre per a més menuts sol situar-se en mons meravellosos, lligats als contes o faules tradicionals, les propostes per a adolescents tendeixen a un major realisme, ja que estan centrades sovint en unes coordenades «ara i ací» i en personatges i conflictes propis de l'edat. O, en tot cas, en un món relacionable amb la ciència-ficció.

2.2. La interacció ficcional i la relació amb la interacció real: el marc

Per una altra banda, hi ha la interacció ficcional, entesa com aquella que estableixen els personatges, bàsicament, entre ells, a través d'acció verbal i no verbal.¹³ Sens dubte, estem molt més acostumats a analitzar una obra centrant-nos en el nivell de la interacció ficcional i treballar així elements com els personatges, el temps i l'espai

10. Si analitzem textos prèviament estrenats, o fins i tot fruit d'un projecte de muntatge, en fer-ne l'anàlisi es podria dir que no només estem analitzant l'escriptura d'un text i d'un dramaturg concret, sinó també el treball d'una companyia i d'uns creadors d'escena, els quals acostumen a tenir les seues característiques o línia de treball quant al tipus de teatre que fan i, per tant, quant al tipus de text que s'hi genera.

11. Per a un públic a partir de 14 anys, per exemple, l'editorial Bromera destina la seua col·lecció de teatre per a adults, la qual compta amb un introducció dirigida a aquest lector (o al professor) i amb unes propostes didàctiques que a hores d'ara es poden aconseguir a través de la pàgina web de l'editorial.

12. És interessant aquesta qüestió perquè ens posa en primer pla la distinció entre representació/espectacle i lectura/llibre, ja que podem trobar casos en què l'espectacle anava adreçat a un públic de menor edat que aquell a qui s'adreça el text editat amb què es va fer el muntatge teatral. Més enllà, també ens evidencia les grans diferències que hi ha entre dos processos de comunicació o d'interacció tan diferents com el de les arts escèniques i el de la lectura.

13. És cert que el nivell de la interacció ficcional pot tenir una concreció en forma de monòleg. Ara bé, aquesta opció no és usual en el tipus de teatre que ací tractem. Això no obstant, per exemple, en *Això era i no era*, de Pasqual Alapont, podem veure'n un ús bastant important, atès que els dos personatges protagonistes, Guillem i Robert, es troben sols i els seus pensaments ens són traslladats en forma de paraules dites, com ara en l'inici de l'escena 2 (p. 22). També Manuel Molins, en *Rosegò, el rodamón*, fa un ús important del monòleg, especialment en la primera seqüència, construïda a partir de dues intervencions en forma de monòleg. Per aprofundir en l'anàlisi del monòleg teatral, podeu veure Rosselló (2000c).

de ficció, la història o faula, l'acció i els parlaments, o fins i tot les acotacions.¹⁴ És cert que aquest acostament recull una sèrie de qüestions que en absolut són secundàries quant a l'anàlisi de l'obra teatral. Ara bé, també podem parar-nos a observar, com ací us plantejem, quina és la relació que s'estableix entre les dues interaccions implicades, amb la finalitat de descriure i comentar, per exemple, determinats efectes o reaccions que l'obra pretén provocar en el receptor a través de la seua construcció ficcional.

Així doncs, un primer punt d'atenció per a nosaltres és el tipus de marc o model de relació que estableix l'obra amb el seu receptor. Per tal de situar aquest marc és fonamental analitzar la concepció de l'espai escènic proposat, tot entenent aquest com la configuració que presenta l'obra en relació a l'element públic i a l'espai destinat a aquest. Una de les possibilitats és que l'obra siga concebuda com la construcció d'un món de ficció aïllat de l'espectador, sense que es done lloc a l'apel·lació des de l'escena. En aquest cas, ens trobem davant un teatre que respecta l'anomenada quarta paret,¹⁵ que tendeix cap a l'efecte d'il·l·lusió de realitat autònoma i que situa el públic en el lloc del *voyeur* que sent i veu el que fan altres, desconexors d'aquests tercers.

Ara bé, també trobem propostes teatrals que inclouen elements o formes que fan possible l'establiment d'una relació més propera, més directa, entre la ficció escènica i el seu receptor. I és en el teatre per a infants on molt sovint es treballa amb aquests elements. Així, és habitual assistir a propostes on acabaran interrelacionant-se elements del nivell ficcional amb el públic real, amb la qual cosa s'esborraran, en major o menor grau, les fronteres entre tots dos nivells. Per exemple, l'obra *I, de sobte... plif!*, d'Eduardo Zamanillo, comença amb un recurs ben clar de ruptura de la separació entre món ficcional i món del públic, ja que des de bon començament un dels personatges posa en evidència la presència del públic (p. 17):

(PAPIPO i PAPUPÉ dormen. A través dels seus roncs, plens de tendres matisos, podríem intuir el caràcter dels seus somnis. Pareixen tranquils, encara que, ocasionalment, alguna cosa els agita. Un escarafall incontrolat de PAPUPÉ desperta PAPIPO.)

PAPIPO. Eh? Mmm... Qui pertorba el meu son? Qui els meus malsons pertorba?

(Es desemperseix. S'adona que té el públic davant.)

14. Per a una anàlisi detallada dels parlaments i de les acotacions podeu veure Rosselló (1999: 90-122 i 160-178).

15. En el teatre s'usa el concepte de «quarta paret» per referir-se a la separació entre l'escena (món de ficció de l'obra) i l'espai del públic. I normalment es parla del fet de «trencar la quarta paret» per tal d'assenyalar que en una obra hi ha elements o formes que eliminen la separació entre escena i públic.

Aaaaah! Desperta, Papupé!
PAPUPÉ. Papipo, per a què?
PAPIPO. Com que per a què? Desperta't, alça't, és urgent!
PAPUPÉ. No vull.
PAPIPO. Sí que vols! Que no veus com et mira ja la gent?
PAPUPÉ. Que em miren a mi? Auxili, per favor! Quin esglai, quina por!

Alguns elements teatrals, com els que comentarem tot seguit, incideixen de manera habitual en aquesta qüestió. Podem trobar, per exemple, obres que contenen com a seqüència primera (o, si voleu, llindar) un pròleg o una presentació. Es tracta, sens dubte, d'un element que posa en relació públic i escena, atès que el públic esdevé receptor directe de les paraules d'un personatge (o personatges) que justament se li està adreçant.¹⁶ Segons Spang (1993: 171), la funció primordial del pròleg és «establecer un puente entre dos grupos de personas heterogéneos como lo son el público de teatro y los actores [...]». Como una especie de preparación del público, la creación del clima propicio y de la efímera complicidad entre actores y espectadores».

Trobem, també, obres que introdueixen el relat teatral a partir de la figura d'un personatge que actua com a narrador. Es tracta del que Abuín González (1997: 28) anomena un narrador generador, és a dir, quan «algún personaje [...] crea, engendra con su discurso un universo dramático habitado por otros personajes de condición “ontológicamente” distinta». Per exemple, l'obra *Merlí i el jove Artús*, de Carles Pons, és construïda com un relat teatral generat per un narrador, El mag Merlí, un personatge de la història (i, per tant, un narrador homodiegètic).¹⁷ Així, veiem que l'obra s'inicia amb una primera escena anomenada «Pròleg» en què apareix Merlí adreçant aquest parlament al públic (p. 17):

Sabia que us trobaria ací. Des del fons de la llegenda he vingut a complir el vostre desig... Voleu conèixer la història del jove Artús, i jo la sé..., com sé moltes coses, moltíssimes coses del que ha passat, del que passa i del que passarà. Puc endevinar qui sou, d'on veniu i on anireu, encara que, per més que vulga, no puc alterar el destí...

Sobre el ciclorama es projecta un mapa antic d'Anglaterra.

Som a l'illa d'Anglaterra, fa molts, moltíssims anys [...].

16. Aquesta situació és diferent del cas de determinades obres, construïdes en forma de monòleg, on es pot acudir a supòsits per convertir el públic en un receptor indirecte: el personatge s'adreça a un altre (no visible) personatge absent, a un difunt, algú que dorm, a un ésser sobrenatural o a si mateix.

17. Si el narrador fos un personatge no vinculat a la història, aleshores parlaríem d'un narrador heterodiegètic.

I seguint el model, la peça es tanca també amb una intervenció final d'aquest personatge-narrador (p. 82), tot i que aquesta vegada sense separació formal respecte a l'escena anterior:

Durant els darrers parlaments, la música va pujant de volum fins a tapar les veus... Tots queden estàtics com figures de pedra en escena. Fins que Merlí s'apropa al prosceni...

MERLÍ: I així fou com Artús es convertí en cavaller i més tard va ser coronat rei d'Anglaterra [...]. En fi, Morgana i jo... Bé, és una complicada història i us la contaré en una altra ocasió...

Teló.

Aquesta proposta dramaturgic és relativament usual en el teatre per a infants, atès que permet acostar l'obra teatral a allò que se suposa la forma per excel·lència de la ficció adreçada a nens: el conte. Ara bé, aquest model es pot complicar amb el joc amb nivells fictivals,¹⁸ és a dir, amb acció pertanyent a dos mons fictivals diferents, per exemple, un món realista, l'ara i ací, i un món meravellós; una construcció que en absolut es troba exempta de models en la tradició literària (*Peter Pan*, per citar-ne un).¹⁹ Aquesta situació la trobem a *La gallina que pogué regnar*, de Carles Cano. Així, comprovem que aquesta obra va més enllà de la construcció del relat escènic amb narrador. L'obra es presenta amb una primera i una darrera escenes independents de la resta de l'obra, escenes en què un Guàrdia Imperial, amb funcions de narrador-generador, inicia i tanca l'obra. Ara bé, en aquestes escenes trobarem la intervenció de dos personatges més, Turista 1 i Turista 2, amb qui el narrador dialoga. És més, en aquesta obra l'autor es planteja un altre recurs d'interrelació, com és la invasió de l'espai del públic per part de personatges, el qual augmenta encara més el contacte entre ficció

18. El recurs més típic d'aquest joc amb nivells fictivals és l'anomenat teatre dins el teatre, un recurs que compta amb una gran tradició en el teatre per a adults. En el camp del teatre per a infants el joc va vinculat sovint a la distinció entre realitat i somni (o fantasia).

19. El joc amb nivells fictivals no necessàriament trenca la quarta paret o va lligat a un narrador-generador del relat. Així, per exemple, *Això era i no era*, de Pasqual Alapont, presenta un treball amb nivells fictivals (realisme i mons meravellosos), però mantenint-se dins dels límits del teatre que respecta la quarta paret i sense que el relat de primer nivell siga generat per cap narrador. El que sí que trobem és, si volem veure-ho així, la figura del narrador intern (o intradialògic), atès que Robert, a partir de la lectura d'un llibre, genera relats de segon nivell. Uns relats que, amb un joc de l'autor més o menys tradicional, podran ser vistos com a fruit d'un somni o com a «reals». Un exemple més prototípic de l'ús de nivells narratius es troba en *La princesa del desert*, de Rodolf Sirera; una obra construïda seguint el model de relats generats per un narrador intern (Nabíh) que adreça històries a un altre personatge (Hassan).

i públic. Així, ens podem trobar en algunes obres amb personatges asseguts entre el públic o que entren a escena pel lloc del públic, o amb personatges que davallen al lloc del públic i que hi interactuen o, fins i tot, que fan que aquest participe en l'espectacle. En *La gallina que pogué regnar* l'autor escriu en una acotació de la primera escena (p. 24):

(Apareixen dues TURISTES despistades i embogides anant d'un costat a l'altre fotografiant-ho tot, fins i tot allò més absurd. Poden haver entrat amb el públic i haver-se ficat un poc amb ell [...]).

Aquest tipus de plantejament de la interacció, amb el recurs a un element de mediació entre públic i ficció, duu aparellada la consideració d'una altra qüestió que, si bé ha tingut èxit en el camp de l'anàlisi de la narrativa, normalment es deixa de banda en el camp teatral. Ens referim al concepte de focalització o filtre informatiu. Habitualment, la ficció escènica es construeix com un relat que explícitament no depèn de cap veu (o «mostrador» escènic) i amb una focalització externa (o zero en el cas de la incorporació de monòlegs d'interioritat). És a dir, l'obra teatral acostuma a ser construïda per un marc que aparenta objectivitat: ningú no mostra ni filtra la informació. Ara bé, no tot el teatre respon a aquest marc d'interacció sinó que hi ha obres que l'alteren amb la introducció d'una focalització interna, és a dir, quan tot el que se'ns mostra depèn del que algú sap o del que algú vol fer-nos saber, per tant, amb una forta càrrega de subjectivitat.²⁰ Aquestes construccions amb focalització interna, però, són més pròpies del teatre per a adults que no de les propostes per a infants o adolescents, atès que quan ens trobem en el teatre per a infants amb obres amb narrador, aquest acostuma a no reflectir cap tipus de restricció quant al coneixement de què disposa.

Tenim, així mateix, com a elements d'interrelació entre interacció real i ficcional, les intervencions internes d'apel·lació al públic (quan un personatge en el transcurs de l'obra adreça un parlament directament al públic) o els tradicionals a parts. Per exemple, en *La gallina que pogué regnar*, trobem una intervenció de Pepeta com aquesta (p. 55):

VELLETA. Oh, sí, clar! No et preocupes, ets perspicaç i tu mateixa ho aniràs descobrint. Perdona si no te la done neta, sempre he sigut una mica peresosa.
PEPETA. (*Cap al públic en veu baixeta.*) El que és, és una gorrina.
VELLETA. Deies?

20. Per a aprofundir en aquesta qüestió podeu veure Rosselló (2000c o 2006).

PEPETA. No, res, res, que... els ous també estan molt bons amb tonyina.

Estem parlant, al capdavant, de qüestions formals que tenen a veure amb els fets de reduir o augmentar la distància entre receptor i escena, amb dissimular o no els procediments de construcció i de funcionament escènics, amb la intenció de potenciar o no la il·lusió i la identificació de l'escena com un món parell a la realitat, o amb el fet de situar-se en el terreny de l'intercanvi actiu, del joc escènic i de les experiències físiques, emotives i intel·lectuals, amb un major o menor efecte de distanciament. En aquest cas, allò que en el teatre per a adults s'ha considerat com a distanciador respecte a l'acció, plantejat des d'una perspectiva de contraposició entre teatre dramàtic i teatre èpic (Pavis 1990: 151-154), en el teatre per a infants i adolescents és usat com a recursos de connexió entre obra i públic i, al remat, aquests elements estan establint un marc d'interacció caracteritzat per la proximitat o l'apropament de ficció i públic.

3. L'ORGANITZACIÓ DE L'ACCIÓ: LA SEQÜENCIACIÓ FORMAL I EL SUBMINISTRAMENT D'INFORMACIÓ

Si aprofundim en la caracterització d'una obra, amb la voluntat de fer-ne una anàlisi detallada, caldrà prestar especial atenció a la construcció de l'acció,²¹ amb la intenció de destapar les estratègies que pretenen provocar al llarg de l'obra determinats efectes sobre el receptor. En aquest cas, és important veure l'organització de la peça en relació al subministrament de les informacions sobre la història.

3.1. *La seqüenciació formal*

Normalment, l'organització de l'acció teatral es planteja a partir d'una seqüenciació explícita. És a dir, que ens trobem amb un text segmentat o dividit a partir de qualsevol tipus de seqüència més o menys tradicional, com ara les escenes, els actes, els quadres o les parts (Rosselló 1999: 128-137). Ara bé, també podem tenir textos on l'acció es presenta de manera continuada, sense talls, sense interrupcions. Aquesta opció, però, no acostuma a ser la més comuna en el teatre per a infants, atès que la peça sense divisions sol respondre a un plantejament d'acció concentrada en un únic espai, un temps complet (sense el·lipsis) –i, per tant, reduït a la durada de l'espectacle– i amb ben pocs personatges.²²

21. Usem «acció» per referir-nos a la construcció concreta que la ficció (la història) presenta en una obra teatral.

22. Tot i que no és una obra adreçada a un públic específic, *El verí del teatre*, de Rodolf Sirera, és un exemple d'aquesta construcció, un text que és usual llegir en l'ensenyament secundari. Podeu veure'n una proposta d'anàlisi en Rosselló (1999).

Tenim una seqüenciació tradicional que presenta una estructura en tres actes (o cinc), vinculats al model d'acció construïda a partir de plantejament o presentació, nus o conflicte i desenllaç o resolució; actes que a la vegada se subdivideixen normalment en escenes, delimitades a partir d'un canvi de personatges. Avui dia aquesta seqüenciació ja no és tan habitual i assistim, més aviat, a una organització a partir d'un seguit de seqüències mitjanes (o escenes), més breus que el que suposa un acte; sense que això vulga dir que l'acció no es desenvolupi seguint l'estructura tripartida tradicional o estructura tancada. Així, si revisem les primeres quinze obres publicades per la col·lecció Micalet Teatre, veurem, que només una, la primera, usa una seqüenciació en dos actes, mentre que la resta opta per una estructura de seqüències mitjanes o escenes.²³

Detectar la presència o no d'una seqüenciació formal i, sobretot, veure les justificacions o motivacions d'aquesta és un bon punt de partida de l'anàlisi de l'acció. Les raons que donen lloc a una seqüenciació poden ser variades i sovint múltiples. Podem esmentar la presència de nivells ficticials diferents, d'històries diverses,²⁴ o la presentació de fils d'acció que es desenvolupen en paral·lel. En aquest darrer cas, el de fils d'acció, trobem obres com *Això era i no era*, d'Alapont, en què tenim les escenes d'acció amb Guillem i les escenes de Robert. O *La gallina que pogué regnar* on veiem, per una banda, les escenes primera i darrera pertanyents a un nivell ficticial i la resta, pertanyents a un segon nivell. Dins aquest segon nivell hi ha les escenes corresponents a les peripècies de la gallina Pepeta i, en alternança, les corresponents al Príncep; finalment, ens trobarem amb l'escena 10 en què ambdós fils s'ajunten.

Són també elements lligats al canvi de seqüència les alteracions de la línia del temps (com ara les el·lipsis i les manipulacions de l'ordre temporal),²⁵ els canvis d'espai

23. Si repassem les peces que ens han servit de referència, comprovem que el nombre de seqüències és molt variable i es mou entre les 5 de *Rosegò, el rodamón*, de Manuel Molins i les 28 de *La volta al món en 80 dies*, adaptació de Juli Disla. Tot i que el més habitual és situar-se entre les 8 de *La princesa del desert*, de Rodolf Sirera; les 9 de *Merli i el jove Artús*, de C. Pons; les 10 d'*Això era i no era*, de P. Alapont; i les 12 de *Joan, el Cendrós*, de C. Alberola i R. García; les 13 de *Circus*, d'Eduard Costa, o les 18 de *Pinotxo*, de Vicent Vila.

24. En el cas de la presència de nivells ficticials diferents o d'històries diferents, és força interessant analitzar el mecanisme emprat per introduir-los o per passar d'un a un altre (les «portes» a un altre nivell). Hi ha mecanismes com el teatre dins el teatre, la distinció despert-adormit, l'ús de nivells narratius (un relat dins un relat, amb narradors interns que generen un relat representat) o l'aparició de personatges o d'elements meravellosos enmig d'un món ficticial de base realista (el que hem anomenat el realisme alterat en alguna ocasió).

25. Sobre les manipulacions de l'ordre temporal, es distingeix l'anticipació o prolepsi de la retrospecció o analepsi. El més usual és trobar-nos amb retrospeccions indirectes, és a dir, intervencions dels personatges que contenen algun fet del passat, les quals no donen lloc a un canvi d'escena. Ara bé, en el teatre més recent trobem retrospeccions directes, és a dir, seqüències que representen un moment del passat. Així mateix, en algunes ocasions, es poden trobar manipulacions de la freqüència, concretament repeticions d'un mateix moment temporal, tot i aquestes no són habituals en una obra per a infants.

ficcional o l'aparició i desaparició de personatges. En el cas del teatre per a infants i adolescents, el fet que no es compliquen en excés els jocs de temporalitat o de ficció múltiple provoca que normalment aquestes escenes tinguin a veure molt més amb la presència d'el·lipsis temporals i amb el canvi d'espai de l'acció (o microespai) i/o dels personatges. Aquestes justificacions de l'estructura en escenes les podem veure, per exemple, en la versió que Juli Disla va fer de *La volta al món en 80 dies*, de Jules Verne:

- Escena 1: 2 d'octubre. Casa de Phileas Fogg.
- Escena 2: 2 d'octubre. Al Reform Club de Londres.
- Escena 3: 2 d'octubre. Casa de Phileas Fogg.
- Escena 4: 2 d'octubre. Estació de Charing-Cross a Londres.
- Escena 5: 9 d'octubre. Al port de Suez.
- Escena 6: 10 d'octubre. A bord del *Mongòlia* cap a Bombai, navegant per la mar Roja.
- Escena 7: 20 d'octubre. Al port de Bombai.
- Escena 8: 20 d'octubre. Han passat unes hores.
- Escena 9: 22 d'octubre. Encara a Bombai.
- Escena 10: 22 d'octubre. A través de l'Índia.
- Escena 11: 23 d'octubre. Continua el viatge en elefant.
- Escena 12: 23 d'octubre. Calcuta.
- Escena 13: 31 d'octubre. A bord del vaixell *Rangoon*.
- Escena 14: 6 de novembre. En una taverna de Hong Kong.
- Escena 15: 7 de novembre. Pels carrers de Hong Kong.
- Escena 16: A bord del vaixell *Tankadera* cap als Estats Units.
- Escena 17: 23 de novembre. A bord del *Tankadera*.
- Escena 18: 3 de desembre. Pels carrers de San Francisco.
- Escena 19: 4 de desembre. Dalt d'un tren.
- Escena 20: 4 de desembre. Al campament dels indis.
- Escena 21: 4 de desembre. Al campament dels indis. S'ha fet completament de nit.
- Escena 22: 5 de desembre. Al campament indi. S'ha fet de dia.
- Escena 23: 5 de desembre. Viatge en globus.
- Escena 24: 21 de desembre. Continua el viatge en globus.
- Escena 25: 21 de desembre. El globus ha aterrat a Liverpool.
- Escena 26: 21 de desembre. A la presó.
- Escena 27: 21 de desembre. Londres.
- Escena 28: 21 de desembre. Al Reform Club.

Aquesta obra, ja des del títol mateix, ens dona una informació sobre la durada ficcional de l'acció: 80 dies. És evident que l'obra recorre aquests 80 dies de l'any 1872 a partir d'una durada real que se situa al voltant dels 70 minuts de representació.

Per tant, l'el·lipsi temporal esdevé un recurs clau en l'organització de l'acció. El·lipsis que, com ocorre en aquesta obra, podran ser d'abast breu (unes hores dins un mateix dia, com veiem en les quatre primeres escenes) o llarg (dies, com ocorre en les escenes 12, 13 i 14). Al treball temporal, a més, se suma una multiplicitat d'espais d'acció (o microespais ficticials), els quals sovint acompanyaran l'el·lipsi com a element de justificació de la divisió en escenes. En aquest cas, a més de canvis de microespai, vinculats a les el·lipsis més breus, hi trobem canvis de macroespai (llocs geogràfics diferents), vinculats a les el·lipsis de gran abast.²⁶

Això no vol dir que una obra sense segmentació explícita no responga a un esquema en què es puguin resseguir les diverses modificacions i els canvis que articularan l'acció. En aquest cas, però, haurà de ser l'analista qui proposi una possible organització, no explícita, de la peça. Per exemple, *I, de sobte, plif...!*, de Zamanillo, se'ns presenta com una obra sense divisió formal. No obstant això, la peça sí que conté elements de canvi ben significatius que podrien donar lloc a una proposta de segmentació de l'acció. Ara bé, com ocorre en aquesta obra, la concepció des de la qual s'articula la peça pot estar plantejada a partir d'una contínua barreja i de canvis d'elements, la qual cosa ens estaria mostrant una construcció diferent d'aquella més habitual. Aquesta circumstància, com a reflex del que estem dient, sembla haver provocat aquestes paraules amb què es clou la «Introducció» que encapçala l'edició d'aquesta obra: «Encara que tot açò sembla un poc complicat, de segur que podreu seguir la lectura sense problemes» (p. 11). Un comentari que ens fa pensar que segurament és vista com a més clara una seqüenciació formal explícita i, millor encara, si va acompanyada de títols, un recurs paratextual que trobem en una part de les obres revisades i que no acostuma a ser tan habitual en el teatre per a adults.

En relació a la seqüenciació formal i al major o menor nombre de canvis i transformacions d'elements, podem introduir el comentari del ritme de l'obra. És indubtable que el ritme en una obra teatral va vinculat a una gran quantitat d'aspectes, entre aquests molts de caràcter escènic (rapidesa dels canvis d'escena, codi interpretatiu, ús de la música, de la llum, d'efectes de so o audiovisuals...). Ara bé, que una obra estiga segmentada en més o menys escenes i de major o menor durada, que els espais, el temps i el personages varien constantment o que l'estil dels parlaments tendisca a intervencions breus o llargues, són també aspectes que incideixen en la creació i variació d'un ritme.²⁷ En general, el ritme en el teatre per a infants i adolescents tendeix a ser alt, atés que és una molt bona manera de mantenir l'atenció i la tensió del públic.

26. Cal tenir en compte que allò usual és que el macroespai, com a element del món ficticial o del cronotop, siga únic, si més no, en un mateix nivell ficticial i en un mateix nivell narratiu.

27. Quan analitzem un text dramàtic, és evident que més que el ritme escènic, en termes generals, el que podem analitzar amb objectivitat és el ritme o la velocitat del relat.

3.2. *El subministrament de la informació*

En l'anàlisi de l'organització ens interessarà també resseguir amb cura el subministrament de la informació que fa l'autor, és a dir, engegar una observació que detecte indicis i situe revelacions, per tal de veure els possibles efectes de suspens, d'intriga o de sorpresa sobre el receptor. En aquest sentit podem analitzar com l'autor dosifica la informació i com sovint jugarà amb estratègies informatives com ara l'engany, la confusió, l'ocultació i la revelació, relacionades amb el fet de no explicitar determinada informació o de donar pistes o indicis de qüestions no del tot clares (o no evidents) fins arribar a un cert moment.

En una obra convencional les primeres seqüències són punts especialment donats a acumular informació per al receptor: situa la història en un determinat món ficcional, amb les seues coordenades espaciotemporals, justifica la situació inicial, ens informa sobre la prehistòria dels personatges... Hi ha obres que juguen molt amb aquest tipus de dades i ens presenten situacions que, d'entrada, resultaran força incomprendibles o que causaran perplexitat per la manca d'algun detall que, si de cas, ja ens serà presentat en el moment considerat oportú. En *La princesa del desert*, de Sirera, trobarem una obra construïda, com déiem abans, amb nivells narratius. Al final de l'obra descobrirem, però, que allò que Nabíh conta a Hassan és la història de com es van conèixer els seus pares, Laila i Omar, com si aquest suposat conte al capdavall no fos més una gran retrospectiva (p. 71):

NABÍH. (*A Hassan, que ha començat a despertar-se i es desempeix.*) I així fou com Laila i Omar es conegueren, i en aquest punt el meu conte acaba. Ha sigut un conte molt llarg. Molt llarg, i tot en canvi únicament d'un meló d'aigua. No te'n podràs queixar, fill meu.

HASSAN. (*Badallant.*) ¿I què va passar després, amb Laila i amb Omar?

NABÍH. Pregunta-ho a ells, encara que jo crec que ho saps millor que jo.

Aquest joc amb la informació és interessant, a més a més, perquè, en ser desacreditat posteriorment el grau de veritat del que conta aquest personatge-narrador (p. 71), el món ficcional resultant ja no serà un món meravellós, sinó que el component de meravella queda reduït a les històries internes i no al primer nivell. L'únic personatge que no sembla acceptar la inversemblança de tot plegat és el xiquet Hassan, qui mostra una preferència pel món meravellós que li ha presentat Nabíh. Aquest aspecte, semblant al que véiem en *Això era i no era*, d'Alapont, ens porta a constatar que hi ha obres en què es planteja la dualitat real/fantasia (o somni) i que l'acceptació d'una opció o una altra, sovint, va lligada als diversos personatges implicats. La visió diferent pot anar lligada a la distinció adults/infants, com en l'obra de Sirera, o a dos personatges nens amb experiències de caràcter diferent (Robert i Guillem), en l'obra d'Alapont.

El joc amb la informació, així doncs, no només es pot observar a nivell del receptor sinó que sovint podem trobar que determinats efectes també tenen a veure amb desnivells informatius que afecten els personatges, de tal manera que uns personatges i el públic poden tenir més o menys informació que els altres o també informacions diferents. En aquest sentit, l'obra *Joan, el Cendrós*, de Carles Alberola i Roberto García, és un molt bon exemple de joc amb el desnivell informatiu entre personatges i públic. En aquesta obra el nucli de l'acció se centra en la relació entre Helena i Joan, una relació que s'ha iniciat a través d'un xat. A diferència de Joan i del públic, Helena i la resta de personatges desconeixen la identitat del xic amb qui Helena parla. En el moment en què Joan i Helena se citen, l'obra dóna lloc a una seqüència com la 7, en què Helena, que està esperant el seu enamorat, va de confusió en confusió, ja que primer serà Espinosa qui aparega i després el professor Abel. Quan finalment apareix Joan, ella no el reconeixerà com el seu estimat i tampoc Joan no gosarà dir la veritat, ja que es farà passar per un enviat del «tímid» enamorat. La confusió serà total quan Àlex, germanastre de Joan, faça acte de presència i Helena acabe acceptant que és aquest el seu estimat secret. Aquesta situació no serà resolta fins a la fi, tot passant per diferents situacions, les quals provocaran que Helena, primer, descobreixca que no es tracta d'Àlex i, finalment, arribi a resoldre la identitat del seu enamorat.²⁸

Totes aquestes manipulacions o jocs informatius, sovint, incideixen en allò que denominem la tensió dramàtica, vinculada a la resolució de situacions de conflicte, d'incertesa, plenes d'entrebancs o de dificultats. Un exemple de creació de tensió dramàtica el veiem en *I, de sobte... plif!*, quan Piojo i Hula han de trobar l'antídoto per a Serpentina, tot just després que el professor Miquel haja dit que «si algú beguera d'açò, hauria de prendre un antídoto en menys de trenta minuts, o l'efecte seria irreversible» (p. 41). A partir d'aquest moment assistirem a un compte enrere: «Només queden vint minuts» (p. 49), «Només queden deu minuts» (p. 56), «Només queden vuit minuts» (p. 60), «Només queden quatre minuts» (p. 66), «Només queda un minut» (p. 70). Finalment, arribarem al compte enrere de segons (pp. 71-72):

PAPUPÉ. I queden sis segons...

HULA I PIOJO. Beu!

PAPIPO. Cinc segons...

HULA I PIOJO. Beu!

28. Aquests desnivells informatius en el teatre per a infants i adolescents sovint s'usen com un recurs que té una clara connexió amb la interacció real entre obra i públic, atés que es fa coneixedor d'alguna informació, d'algun fet o d'algun personatge el públic i aquest acaba intervenint en una representació en termes d'avisador o alertador del personatge ignorant, moltes vegades d'un perill o de les vertaderes intencions d'algú altre, o simplement de la seua presència.

PAPUPÉ. Quatre segons...
HULA I PIOJO. Beuuu!!!
PAPIPO. Tres segons...
HULA I PIOJO. Beuuuu!!!
PAPUPÉ. Dos segons...
HULA I PIOJO. Beuuuuuuuu!!!
SERPENTONA. Un segon, que ja bec. (*Beu.*)

(*I bevent, bevent, la foscor es va fent.*)

Aquesta tensió dramàtica, sens dubte, es relaciona directament amb el que tractarem tot seguit.²⁹

4. EL PUNT DE VISTA I ELS EFECTES SOBRE EL RECEPTOR

La nostra proposta d'anàlisi incorpora, així mateix, la idea d'un punt de vista al qual se sotmet l'acció, com ara còmic, tràgic, tragicòmic, melodramàtic, burlesc, satíric, irònic, sarcàstic... Un punt de vista que, des d'una perspectiva històrica, es podria associar a diferents gèneres teatrals (tragèdia, comèdia, tragicomèdia, farsa, drama, etc.), i a la recerca d'uns determinats efectes en el receptor. Aquests efectes poden tenir a veure, per una banda, amb estats o reaccions emocionals (amb la rialla, el somriure, la tristesa, el plor) o amb la ment (reflexió, evasió, persuasió...).

També podem encabir en aquest punt de vista la càrrega de valoració que es desprén del tractament dels diferents personatges (des de molt bons fins a molt dolents) i la lectura que es pot extraure de l'evolució i el desenllaç (càstig, recompensa o premi, salvació...). És evident que en els productes per a infants i adolescents, la caracterització dels personatges no sol presentar una gran complexitat i la separació entre bons i dolents sol ser d'allò més clar, així com també ho és el desenllaç que espera a cadascú segons estiga en un o l'altre dels grups.

En aquest punt podríem abordar la qüestió de la voluntat de jugar amb la identificació i el distanciament o l'estranyament del receptor respecte a la ficció presentada (Pavis 2000: 231). En el teatre per a adults s'ha emprat aquesta qüestió pel que fa a la valoració ideològica d'una obra des de posicions de l'anomenat teatre èpic.

29. Si pensem en l'anàlisi de textos dramàtics, com ací estem fent, també podem incloure-hi el que hem anomenat els buits del text i el desnivell entre text i espectacle (Rosselló 1999: 184-188), un aspecte en què juga un paper important l'anàlisi de les acotacions i d'alguns paratextos, com ara l'ús de títols en les escenes. En aquest sentit, pot resultar molt interessant plantejar-se una anàlisi comparativa d'una mateixa obra a través de la seua lectura i de la seua posada en escena.

Així doncs, es considera que la identificació del receptor amb els personatges faria perdre poder crític respecte del plantejament dels conflictes, mentre que un plantejament de l'obra que contribuísca al distanciament afavoriria una posició crítica davant del que se'n mostra, ja que el receptor restaria més pendent dels aspectes ideològics que se'n deriven que no dels efectes de tensió i d'emotivitat. Elements que contribueixen a crear estranyament o distanciament poden ser tots aquells que actuen en contra de la coherència d'un món ficcional realista com ara els contrastos, les barreges d'elements o la introducció d'anacronismes. Així mateix, també ajuda al distanciament l'eliminació de la tensió o del suspens en el desenvolupament de l'acció en avançar dades sobre el desenllaç. D'igual manera, un tipus d'interpretació més pròxim a la paròdia o a la caricatura que no al naturalisme pot incidir de manera activa en el distanciament. També les manipulacions del ritme, com un excessiu alentiment o una rapidesa inusual, hi poden contribuir.

En el cas del teatre per a infants i adolescents, és cert que el punt de vista i els efectes que se'n deriven es troben molt més limitats que en teatre per a adults, atès que moltes de les obres tendeixen cap a un punt de vista còmic i cap a efectes de rialla. Això no obstant, també podem trobar altres plantejaments com els de l'heroïcitat o de la meravella, amb efectes, si més no en moments puntuals d'una peça, de por, pena, entusiasme, aversió, compassió, simpatia o admiració. És d'agrair que, com ens proposa Manuel Molins en *Rosegò, el rodamón*, una ficció de creació pròpia, el personatge, en principi, dolent acabe sent rehabilitat i s'active així una reacció lligada a la compassió o a la pietat, més que no a altres de més habituals (p. 64):

LLUC. Per què no? Els xiquets són molt inquiets i no et deixarien parar. Sé que no em vaig portar bé, però he canviat. Estimar no és només comprar ossos i balons. Ho sé, ara ho sé. De veritat. Tu tenies raó, jo no buscava en tu un amic. Només et veia com un gos vagabund a qui se li podia fer de tot. He après que entre els amics ningú no mana ni obliga l'altre.

Simplificant aquest aspecte, es podria dir que tenim obres on el punt de vista còmic i l'humor són fonamentals en el seu plantejament i en altres on ho és l'heroïcitat i l'admiració. També, des d'un vessant més intel·lectual que no emocional, ens trobarem moltes obres que plantegen, a més a més, una clara intenció de transmetre determinades idees o valors, una circumstància que ens porta al següent apartat.

5. LA IDEOLOGIA DE L'OBRA: EL DISCURS SOBRE EL MÓN I SOBRE EL TEATRE

Podem considerar que tota interacció es troba vinculada a un ara i a un ací de producció, de transmissió i de recepció. Aquest fer i rebre en un determinat context implica una posició o visió (més o menys conscient o explícita) sobre el context en què

es dóna: sobre un context global, el món coetani, i sobre un context més específic, l'artístic o, més concretament, el literarioteatral.

5.1 *El discurs sobre el món*

Sobre la posició que una obra manté amb el món, podem acostar-nos a aquesta qüestió a partir de la consideració de l'obra com una representació de determinades idees o valors. En aquest sentit, observar els elements de la ficció i motius triats i analitzar el tractament que se'n fa és un exercici ben interessant. Cal tenir present que la tria d'un motiu per si mateix ja pot ser significativa, però caldrà prestar especial atenció a la manera com es concreta, es caracteritza i es desenvolupa.³⁰ Així, podrem veure una mirada estereotipada, farcida de clixés o de tòpics, plana, o una mirada més complexa, matisada i plural; podrem deduir un posicionament, per exemple, conservador, progressista o més o menys ambigu sobre determinats assumptes; o ens trobarem amb una visió optimista o pessimista respecte a la realitat i a les seues possibilitats de canvi i de millora. Aquest punt de vista, pensem, és una bona manera d'introduir l'anàlisi de la temàtica i superar la vinculació d'aquesta simplement a qüestions o fets de la trama o argument. Si ens fixem en una obra com *Rosegò, el rodamón*, veiem que Molins incorpora, tot i que a partir de l'encontre entre un gos i un home, dins un món meravellós, elements o motius com la immigració (o l'altre) i el sistema d'ensenyament, amb un discurs final que podríem qualificar d'optimista, de possibilista respecte a la consecució del reconeixement i de l'acceptació de l'altre.

Si parlem de teatre per a infants i adolescents, molt sovint ens toparem amb un discurs marcat per una forta càrrega de didactisme, amb una rotunda i explícita lliçó final. En aquest sentit, l'anàlisi de la clausura (o desenllaç) de l'obra pot ser una qüestió fonamental. Atés el model de relat tradicional que comporta el teatre per a infants, ens trobem amb obres amb un desenllaç resolutiu o tancat, on el conflicte o la crisi queden superats i on l'equilibri és restaurat amb un desenllaç «feliç». En obres amb narrador potser encara veurem amb més contundència el missatge, ple de bones intencions, com

30. Quan parlem de motiu pensem en elements com ara la rivalitat entre éssers, el conflicte (interior o exterior), el dilema, la lluita, la contrarietat (per exemple, amorosa), la recerca d'alguna cosa o d'algú, etc., els quals poden presentar concrecions diverses segons altres elements de la ficció, com ara el context (les coordenades espaciotemporals en què se situa la història), el tipus de món ficcional (realista/no realista) o la tria dels personatges. Anant una mica més lluny, és també interessant veure l'opció d'un determinat món ficcional, atés que sobre algunes obres sembla planar un sentiment de nostàlgia cap a la visió (idealitzada?) de l'infant, com si es tractés d'una espècie de paradís (o món) perdut al qual ja no es pot tornar; de vegades un món que és mostrat com més senzill, més clar, més divertit o amb més possibilitats que les del món real. Aquest món real ben poques voltes es posa a disposició de l'infant de manera directa; segurament, però, aquesta és tota una altra qüestió.

si es tractés d'un subratllat final. Per citar-ne un exemple, en *La gallina que pogué regnar* assistim a aquestes paraules finals del personatge-narrador (p. 88):

Benvolguda turista, el que importa no és que aquesta història siga veritat o mentida, sinó que haja servit per a gaudir una estona, per a recordar les rondalles, els contes meravellosos, els *fairytals* i per a celebrar la vida i esquivar la mort: perquè cada vegada que riem, que gaudim, apostem per la vida i li traiem la llengua a la mort. Que haja servit per a riure i per a recordar que, sense açò, sense la fantasia, sense la literatura, sense el teatre, seríem menys persones i la nostra vida seria infinitament més trista. Això és l'important.

Ara bé, també hi ha propostes que no semblen tenir molta més pretensió que fer un teatre humorístic o fer passar una estona entretinguda, divertida, sense capacitat o voluntat de transmetre grans idees o lliçons. En aquest sentit, el recurs a un punt de vista vinculat a l'humor, s'ha de valorar amb cura, ja que el grau de compromís discursiu que se'n desprén pot variar moltíssim d'una obra a una altra, en funció del tipus d'humor emprat i del tractament dels motius i dels elements ficticials al voltant dels quals s'articula l'obra i la comicitat.³¹

5.2 El discurs sobre el teatre

Les paraules citades de l'obra de Cano ens permeten enllaçar amb el següent aspecte, atés que el vessant ideològic d'una obra també es pot avaluar en relació al context artístic, literari i teatral. D'aquesta manera es pot veure quina és la posició d'una obra en relació a les línies artístiques i al que serien les convencions, regles o normes pròpies del discurs teatral en un context concret, o fins i tot en relació al mateix fet teatral. Així doncs, podem vincular una obra a un eix que aniria des del producte de caire avantgardista, experimental, alternatiu o minoritari al producte convencional, comercial o de masses. En tot cas, aquest darrer aspecte comporta, per valorar en els termes justs, un coneixement del context artístic. És ací on entraria de ple la història del teatre i de la literatura per a infants i joves per tal de poder donar les dades necessàries per a un judici acurat. Més encara, a hores d'ara cal conèixer també els productes audiovisuals per fer-ne una bona anàlisi (Lluch 2007). A ningú no se li escapa el fet que una part important de la producció teatral per a infants i adolescents respon a un treball d'adaptació escènica de literatura tradicional i popular (contes, faules, rondalles...), grans textos de la literatura universal (*Alicia en el país de les meravelles*, *Pinotxo*, *El llibre de la selva* o novel·les de Jules Verne com *La volta al món en 80 dies*), de la literatura

31. Per aprofundir en aspectes teòrics i aplicats de l'anàlisi de la ideologia en la literatura per a infants i joves, podeu acudir a l'article d'Olaziregi (2009).

pròpia (*Tirant lo Blanc*) o versions de textos teatrals (especialment de Shakespeare, com *Romeo i Julieta* o *El somni d'una nit d'estiu*, o *El malalt imaginari*, de Molière), els quals normalment han estat també adaptats al cinema.

Sobre aquests dos vessants tractats podem tenir en compte que l'avaluació ideològica dels elements temàtics i formals pot ser divergent. Podem trobar-nos una obra de discurs conservador, però estilísticament avançada i a l'inrevés. Tampoc no es pot oblidar que, sovint, podem analitzar obres que tenen origen en un context molt diferent al de la recepció actual. En aquest cas ens enfrontem a una avaluació que no pot deixar de banda el context original de producció i el de la recepció actual.

Si ens centrem en el teatre per a infants, veurem que habitualment es tracta de construccions poc caracteritzades per l'originalitat ficcional. Sovint assistim a l'adaptació teatral (fer teatral un altre tipus de text), a la versió (adaptar una peça teatral clàssica a un públic infantil) o a la barreja, més o menys encertada, de ficcions, motius o elements de diferent procedència dins la tradició. En aquest cas, com ja ha estat fet per Lluch (2003), caldria veure en què s'ha concretat, respecte a versions anteriors, la proposta que volem analitzar. Per exemple, respecte a *La volta al món en 80 dies*, l'adaptador va voler donar un protagonisme i un tractament al personatge femení, Aouda, allunyat del que tenia en l'original.³²

En un cert sentit és com si la producció per a infants i adolescents estigués lligada a uns elements ficticials que han esdevingut finalment formals, és a dir, un codi o un llenguatge a través del qual s'accedeix, però que, com a pràctica profundament paròdica o intertextual, exigeix fixar-se en els detalls per veure què s'està fent exactament amb determinades «carcasses», com ara un títol, un nom de personatge o un esquelet de trama (quantes Caputxetes, Alcies, Peter Pans o Pinotxos diferents han esdevingut teatre durant els últims 20 o 30 anys?). Un fet que ens pot portar a veure aquesta producció com una gran pràctica metadiscursiva que ens proposa un discurs no només sobre el que es diu sobre el món a través d'aquestes obres sinó sobre el que s'ha fet i s'està fent en el teatre per a infants i adolescents.

6. CONSIDERACIONS FINALS

Aquests punts tractats fins ací potser no semblen exactament una proposta d'anàlisi tancada i clarament delimitada en els seus apartats i el seu itinerari. Tampoc

32. On sí que es pot constatar una evolució i una investigació teatrals és en l'ús d'elements escènics, com ara amb la incorporació de components audiovisuals i de les noves tecnologies per a la construcció de les peces. Un bon exemple d'açò fou *Joan, el Cendrós*, de C. Alberola i R. García, espectacle estrenat el 1998, que incloïa com a element escènic d'algunes escenes la projecció d'una pantalla d'ordinador. Un ús de les projeccions que també hem pogut veure en muntatges posteriors de García, produïts per la companyia L'Horta Teatre.

no era aquesta la nostra intenció de partida. El que preteníem era transmetre un punt de vista analític que tracta de portar el nucli de l'anàlisi cap a la caracterització i la valoració de la interacció que comporta una obra concreta. La proposta, evidentment, parteix de la consideració d'elements formals i ficcionals detectables a l'obra, però vol incidir en aquells que directament estan explicitant-nos un determinat model de construcció escènica i, si voleu, una determinada concepció de l'acte teatral. Així mateix, perquè sempre hem defensat que cada objecte d'anàlisi ens pot portar a la concreció d'un esquema d'anàlisi no necessàriament idèntic, entre altres coses perquè els interessos o els objectius de l'anàlisi tampoc no sempre són coincidents.

Ara bé, com ja hem recordat en ocasions anteriors, no voldríem donar la impressió que haver-nos centrat en uns elements d'anàlisi ha de comportar una simple substitució d'uns conceptes per uns altres. Haurem de seguir tenint presents els personatges i la història, o els parlaments i les acotacions, però també cal que no perdem de vista algunes qüestions bàsiques de la seua construcció, les quals constitueixen allò més característic del discurs teatral. En tot cas, pensem que una proposta d'itinerari d'anàlisi podria seguir els quatre punts que hem anat presentant:

- a) La interacció (amb la inclusió dels paratextos editorials, especialment l'explicitació del receptor model, del tipus de marc establert i del món ficcional, amb la consideració del tipus de món o mons implicats)
- b) La construcció de l'acció (amb la inclusió de la seqüenciació i del subministrament d'informació, on podrem incorporar la caracterització del tipus i l'estil dels parlaments i de les acotacions)
- c) El punt de vista i els efectes sobre el receptor
- d) La ideologia

A més a més, creiem que caldria, després de la descripció o caracterització de l'obra, arribar a una valoració de caràcter més crític i, si volem, més subjectiu. També aquesta hauria de ser feina nostra, atès que no tot el que s'ofereix als nostres infants i adolescents té ni la mateixa vàlua artística ni el mateix discurs. I, si volem anar més lluny, tampoc no sempre després la mateixa complicitat ni el mateix compromís amb la funció que el teatre, com a art, pot arribar a acomplir en el creixement personal de nens i d'adolescents.

RAMON X. ROSSELLÓ
Universitat de València

REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES

- ABUÍN GONZÁLEZ, Á. (1997) *El narrador en el teatro*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela.
- DURAN, T. (2009) «Eines per a l'anàlisi de la il·lustració», *Caplletra* 46, pp. 219-236.
- LLUCH, G. (2003) *Análisis de narrativas infantiles y juveniles*, Conca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.
- (2007) «La literatura juvenil y otras narrativas periféricas», dins CERRILLO, P. *et alii* (eds), *Literatura infantil: nuevas lecturas, nuevos lectores*, Conca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 193-211.
- MUÑOZ, J. (2000) «Producció privada valenciana: l'AVETID», dins ROSSELLÓ, R. X. (ed.), *Aproximació al teatre valencià actual (1968-1998)*, València, Universitat de València, pp. 177-185.
- OLAZIREGI, M. J. (2009) «Literatura infantil e ideologia: propuesta de análisis», *Caplletra* 46, pp. 207-218.
- PAVIS, P. (1990) *Diccionario del teatro*, Barcelona, Paidós.
- (2000) *El análisis de los espectáculos*, Barcelona, Paidós.
- ROSELLÓ, R. X. (1999) *Anàlisi de l'obra teatral (teoria i pràctica)*, València/Barcelona, Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana/Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- (2000a) «De la ficció teatral a la interacció escènica o qué ensenjar para el análisis del teatro», *Gestos* 29, pp. 9-23.
- (2000b) «Infants, adolescents i teatre: propostes i experiències», *Articles de Didàctica de la Llengua i de la Literatura* 21, pp. 33-41.
- (2000c) «Focalització i monòleg en l'obra teatral: el cas de *Desig* de J. M. Benet i Jornet», *Quaderns de Filologia. Estudis literaris* V, pp. 395-408.
- (2003) «Notes sobre l'anàlisi del teatre com a interacció», *Articles de Didàctica de la Llengua i de la Literatura* 29, 71-79.
- (2005) «Producció teatral privada i models de creació actuals al País Valencià», dins *I Simposi Internacional sobre Teatre Català Contemporani*, Barcelona, Institut del Teatre, pp. 379-402.
- (2006) «Ironia i metadiscurs en el teatre català actual, a propòsit d'*Elsa Schneider*, de Sergi Belbel», *Caplletra* 41, pp. 175-192.
- SPANG, K. (1993) *Géneros literarios*, Madrid, Síntesis.

TEXTOS TEATRALS CITATS:

- ALAPONT, P. (1998) *Això era i no era*, Alzira, Bromera.
ALBEROLA, C. i R. GARCÍA (1998) *Joan, el Cendrós*, Alzira, Bromera.
CANO, C. (2007) *La gallina que pogué regnar*, Alzira, Bromera.
MOLINS, M. (2001) *Rosegó, el rodamón*, Alzira, Bromera.
PONS, C. (1997) *Merlí i el jove Artís*, Alzira, Bromera.
SIRERA, R. (1995) *La princesa del desert*, Alzira, Bromera.
VERNE, J. (2004) *La volta al món en 80 dies*, adaptació de J. Disla, Alzira, Bromera.
ZAMANILLO, E. (2000) *I, de sobre... plif!*, Alzira, Bromera.

