
LITERATURA CATALANA I LLENGUATGES DE L'ESPECTACLE: UNA PRESENTACIÓ

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

- (a) La caracterització d'elements textuais i visuals semblants i diferencials entre teatre, creació audiovisual, espectacle musical, i altres manifestacions pròximes; i
- (b) Les característiques del text literari o espectacular i la seva relació amb els altres codis de l'espectacle, segons èpoques, gèneres, tendències dramàtiques i obres concretes.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

El volum conté dos tipus de treballs:

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

LLUÍS MESEGUER
Universitat Jaume I

REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES

- ADELL, Joan Elies (1997): *Música i simulacre a l'era digital. L'imaginari social en la cultura de masses*, Lleida, Pagès
- ARIÑO, Antoni dir. (1999): *El teatre en la festa valenciana*, València, Consell Valencià de Cultura
- AVIÑO, Xosé (1985): *La música i el Modernisme*, Barcelona, Curial
- BASSOLS, Margarida, RICO, Albert, TORRENT, Anna eds. (1997): *La llengua de TV3*, Barcelona, Empúries
- BATLLE, Carles (1997): «La nova dramaturgia catalana: de la perplexitat a la diversitat», *Caplletra*, 22, pp. 49-68
- BOADELLA, Albert (2001): *Memòries d'un bufó*, Barcelona, Espasa Calpe
- CARBÓ, Ferran, ROSSELLÓ, Ramon X., SIRERA, Josep Lluís eds. (1997): *Escalante i el teatre del segle XIX (Precedents i pervivència)*, València-Barcelona, Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana-Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- COROMINAS, Aurora, ESPELT, Ramon eds. (1999): *Fora de camp. Set itineraris per l'audiovisual català dels anys 60 al 90*, Barcelona, KRTU.
- COROMINES, Joan (1974): *Lleures i converses d'un filòleg*, Barcelona, Club Editor, 2^a ed.
- CREUS, Imma, JULIÀ, Joan, ROMERO, Lúdia eds. (2000): *Llengua i mitjans de comunicació*, Lleida, Pagès.
- DD. AA. (1986-1989): *Congrés Internacional de Teatre a Catalunya, 1985. Actes*, 4 vols., Barcelona, Institut del Teatre.

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