

Fer mutis (mutandis)

35 anys de Focus

35 focus verbals en les arts escèniques

Màrius Serra

I ntroducció

El llenguatge verbal és un mirall de miralls. Reflecteix allò que anomenem realitat i, alhora, aquest reflex modifica l'original, de manera que s'hi torna a reflectir i recomença el procés d'anada i tornada. Les paraules són personatges de ficció que evolucionen constantment, conformant un veritable arxiu general de memòria històrica. En això, el llenguatge verbal s'assembla molt a les arts escèniques: tots dos provenen de la societat i hi retornen. Entre les diverses funcions del llenguatge fins i tot n'hi ha una que s'anomena performativa, quan dir les coses implica fer-les, com per exemple un jutge que llegeix la condemna a un acusat, o cada cop que un capellà diu "us declaro marit i muller" a uns nuvis o el senyor feudal quan acostava la fulla de l'espasa a l'espalla d'un jove i li deia "et faig cavaller". Dit i fet. El llenguatge relatiu a les arts escèniques suscita molts usos figurats perquè qualsevol àmbit de la vida social té un component de representació. A la vida tots hem de fer papers diversos, i de vegades algun paperot, treballem amb discreció entre bambolines i, si som resolutius, tan aviat com ens en sortim, abaixem el teló.

Per celebrar que Focus™ arriba al 35è aniversari en plena activitat escènica, he redactat 35 entrades que posen el focus™ en termes relatius a les arts escèniques, sempre amb una mirada verbívora. Els éssers verbívors som ciutadans de Verbàlia, una terra jocunda sense fronteres gaire definides ni llei d'estrangeria, i bàsicament ens alimentem de verbs. Una de les 35 entrades és Focus™ i posa l'ídem en la il·luminació d'espais escènics, però també desfà un equívoc habitual. Perquè molta gent creu, erròniament, que els llums elèctrics originen el nom de l'empresa homònima de producció i exhibició d'espectacles escènics però en realitat... Us haureu de llegir l'entrada Focus™ per descobrir-ne l'etimologia real.

El títol d'aquest glossari juga amb les expressions *fer mutis* (vegeu l'entrada 19) i *mutatis mutandis* (canviades les coses que s'han de canviar) perquè els usos mutants de molts termes escènics són un reflex vivíssim dels canvis socials. Per facilitar la navegació per aquest mar verbal al final de les 35 entrades trobareu un índex amb alguns mots clau perquè us sigui més senzill localitzar-los.

Que comenci la funció (performativa).
Dit i fet, o com diuen a València, pensat i fet!

1 Apuntador

En ple segle XXI la figura de l'apuntador està en perill d'extinció, si no és que ja s'ha extingit del tot. En el model clàssic de teatre a la italiana, l'apuntador s'instal·lava al prosceni, entre l'escena i el públic, ocult en una mena d'amagatall en forma de mig hemisferi que en català s'anomena coverol, un mot amb ressos anglòfons que, en realitat, deriva de cove. Avui en dia, trobar un coverol actiu és demanar la lluna en un cove, perquè si encara hi ha alguna bona ànima que exerceix les funcions d'apuntador, ara ja no ho fa des de cap amagatall sinó entre bastidors. Això no vol dir que no persisteixi la raó de ser dels apuntadors. Per més metòdics que siguin els intèrprets (del mètode Stanislavski o de qualsevol altre), en escena continuen (i continuaran) tenint els humans lapsus de memòria que solen rebre el nom de blancs. Passa que les estratègies per resoldre'ls han canviat. En les arts escèniques, els suports acústics van de baixa. Ja no es porten els tornaveus, uns dispositius que projectaven la veu de l'apuntador en la direcció adequada, i només els culebrots televisius més matussers encara deuen enregistrar els seus episodis amb auriculars dissimulats a les orelles dels actors. En el món de l'òpera, l'apuntador que seia a tocar del fossar dels músics ha estat substituït per pantalles amb subtítols, igual com cada cop més músics llegeixen les partitures en suport digital.

A banda de dir *sotto voce* els fragments del text sobtadament oblidats per un intèrpret, l'apuntador també marcava entrades i sortides, en una funció reguladora del trànsit escènic que compartia amb els regidors que també treballen a l'ombra, entre bastidors. Aquesta figura no només sobreviu entre bambolines sinó que la progressiva transparència escènica que caracteritza moltes dramaturgies fa que ara els regidors entrin i surtin d'escena amb una certa naturalitat. Podríem dir que han heretat la posició privilegiada de l'extinta figura de l'apuntador i ara no només s'ocupen del guió tècnic sinó que entren i surten. Només els faltaria auxiliar els intèrprets a xipollejar per les temibles llacunes de la memòria, quan la ment es queda en blanc i l'actor busca desesperadament alguna paraula a la qual aferrar-se. En absència de l'apuntador tradicional, el damnificat necessita que algú li doni una mà o, més concretament, un peu. És a dir, un inici de frase que li reactivi la memòria perquè dona peu a reprendre el fil perdut. De vegades, aquest peu li arriba d'un company d'escena amb prou cintura per improvisar una sortida, però els regidors també s'apunten a apuntar. Els més atents ressegueixen amb el dit el text que van dient els actors perquè, si els toca desaparar, facin blanc.

De fet, els apuntadors han passat a la posteritat per una via ben paradoxal, còmodament instal·lats en una expressió que anuncia la seva mort, perquè la frase «aquí mor fins i tot l'apuntador» continua ben viva. S'aplica a les històries tràgiques que acaben amb la mort de molts personatges, des de clàssics com *El rei Lear* a les pel·lícules de Tarantino. L'èxit de la frase va inspirar el títol de les memòries teatrals del gran Fernando Fernán Gómez (1921-2007), que en va capgirar el sentit per encapçalar-les amb un irònic *¡Aquí sale hasta el apuntador!* (1997). En tots dos casos, l'apuntador és l'últim de la fila, el non plus ultra, el que faltava pel dur. Si fins i tot aquest gran desconegut hi surt (o hi mor) és que ja no es pot anar més enllà. Com totes les figures singulars, l'apuntador pot prendre una categoria llegendària, sobretot quan desapareix. Potser per això un dels grans èxits del Festival d'Avinyó de 2018 va ser *Sopro*, l'obra que el portuguès Tiago Rodrigues va dedicar a l'última apuntadora del teatre portuguès, Cristina Vidal, que llavors feia quaranta anys que n'exercia al Teatro Nacional Dona Maria II de Lisboa. Vidal, considerada per Rodrigues un arxiu amb potes de la història del teatre, es va deixar convèncer per sortir de la closca del coverol i escenificar el paper de la seva vida.

Altres denominacions que també assenyalen cap a l'apuntador han aconseguit sobreviure. Si bé el sinònim més formal de *consueta*, tant en català com en castellà, està més enterrat que el llegat dels ibers, en francès el *souffleur* o la *souffleuse* continuen vius en el llenguatge col·loquial. Un cas més flagrant és el terme anglès, *prompter*, que en les últimes dècades ha tingut una revifalla en el món televisiu. No només els professionals de la pantalla fan servir el teleprompter per simular que han après de cor totes les coses que diuen mirant fixament a càmera. També els polítics se'n serveixen en molts actes i la gestió d'aquesta modalitat de subtitulació tan emparentada amb la feina de l'apuntador ha generat l'especialitat laboral de subtitulador. Alguns mitjans han rebatejat aquests apuntadors per escrit seguint el nom de l'empresa nord-americana que va desenvolupar la tecnologia l'any 1966: Chyron Corporation. A TV3 he vist contractes on consta la categoria professional de *chyronita*, d'innegables ressons extraterrestres. M'imagino una apuntadora afònica i un galant desmemoriat i dur d'orella que, plantat al mig de l'escenari, crida en veu alta i clara: «I així, senyoreta, diu que treballa de criptonita?»

2 Assaig

Assajar és un acte optimista que només practica qui es prepara per a un futur diferent. A diferència dels entrenaments, el seu equivalent esportiu, els assajos d'un espectacle són més oberts al trencament de rutines. De fet, la sala d'assajos és més un laboratori que no pas un gimnàs. L'etimologia d'assaig remet a l'acte de pesar (*exagium*) i potser per això dirigir teatre és una activitat creativa tan completa que inclou sospesar moltes variables. Alguns directors arriben a la sala d'assaig havent pres moltes decisions, però la majoria hi entren carregats d'hipòtesis, oberts a les innovacions que podran extreure del treball amb els actors. Com se sol dir, el paper ho aguanta tot, però les arts escèniques es practiquen en tres dimensions i la sala d'assaig és el laboratori ideal per a tota mena d'experiments. No he oblidat mai els primers assajos professionals als quals vaig assistir. Hi era en qualitat de traductor i, de fet, vaig participar activament en la primera sessió. Un assaig de taula, amb un munt de gent asseguda davant de les fotocòpies enquadernades del text, la meva traducció. El director llegia les acotacions i, com que només havia convocat els actors que tenien els papers principals, a mi em va tocar llegir algunes rèpliques de personatges secundaris. M'ho vaig passar molt bé. Sempre m'ha agradat llegir en veu alta. Coneixia el text a fons i em vaig sentir un més de la companyia. Ja m'hi veia.

Fins que, després d'un descans, el director va dir d'atacar la primera escena. L'actriu i l'actor que obrien no havien tingut temps material de memoritzar-la, però tot i això es van aixecar de taula sense dubtar-ho ni un instant i ja van començar a encarnar els seus personatges, amb la fotocòpia a la mà. El director també es va aixecar. Els seguia per tota la sala ara dret, ara ajupit, a la gatzoneta. Semblaven un parell de boxadors i un àrbitre que no es vol perdre cap detall del combat. Em va impressionar aquell salt de les dues dimensions del text, la meva zona de confort, a la representació en 3D. Com es miraven! De sobte, em vaig sentir espectador. Ja no m'hi veia. No m'haurien fet aixecar de la cadira per tot l'or del món. Seia a un pam de la màgia, fascinat per veure el que només havia imaginat mentre traduïa, fins que el director va interrompre l'escena i els la va fer repetir. Van recomençar. Assaig i error i sant tornem-hi. La repetició com a fórmula d'aprenentatge. En el meu catàleg de primeres vegades inoblidables aquell primer instant del primer assaig ocupa un lloc destacat. Els actors eren Mar Ulldemolins i Bruno Oro. El director, Ramon Simó i l'obra *Arcàdia* de Tom Stoppard.

Alguns assajos comencen amb exercicis d'escalfament, corporals o vocals, i amb tècniques diverses de concentració. Com en qualsevol

dinàmica de grup, la pauta la marca qui ocupa la màxima posició jeràrquica, és a dir, la direcció. El poder, en les arts escèniques, hi recau, tot i que no de manera absoluta. Les figures de productors, empresaris o dramaturgs també formen part de l'organigrama, però les decisions artístiques són del director, sovint influït (i apuntalat) per qui ocupa l'ajudantia de direcció, una figura cabdal per registrar les decisions que es prenen durant els assajos, recordar-les i aplicar-les. També per mantenir-les en el temps, quan les funcions es perllonguen o van de gira. Els espectacles que contenen altres llenguatges artístics, com ara música o dansa, poden requerir direccions delegades i s'assagen per separat. Si alguna escena requereix habilitats especials, com ara l'esgrima, es treballa a banda. També la presència d'elements audiovisuals pot requerir assajos específics, i encara que no hi hagi res d'especial sempre s'ha de fer l'anomenat assaig tècnic, que comprèn les proves de so, llum i elements de la tramoia. En alguns casos, s'adjectiven els assajos amb gentilicis. No em va sorprendre gaire llegir que un assaig a l'alemanya consistís en reproduir tots els desplaçaments dels intèrprets per l'escena i tampoc que a la italiana fos reproduir el text de memòria sense entonació, dient-lo el més ràpid possible.

En general un assaig sempre és parcial, en el sentit que l'obra es trosseja per blocs que es preparen individualment, però també hi pot haver treball específic per a una part de l'elenc i escenes d'alta complexitat, per dir-ho en terminologia pedagògica. En tot cas, cada muntatge és un món i el seu demiürg adopta una manera de dirigir-lo com qui munta les peces d'un trencaclosques. Totes han d'encaixar en un dels moments més crítics de qualsevol espectacle, el terrible assaig general. Aquí conflueixen les aigües del que ha plogut durant les llargues setmanes d'assaig. La tripulació al complet del vaixell compartit és cridada a xafarranxo de combat. S'assaja amb tots els ets i uts, vestuari, perruqueria i maquillatge, a l'escenari real de la representació, entre els elements escenogràfics i d'*attrezzo* (un italianisme per utilitatge que ve *attrezzare*, equipar). L'assaig general ja té públic, ni que només siguin els membres de l'equip, família i amics, potser algun conegut i saludat, però és un assaig, encara que últimament s'hagin inventat això dels assajos oberts que cada cop s'assemblen més a una preestrena. En principi, aquí si veiem que el director interromp alguna escena a crits no hem de creure que forma part de l'espectacle, com en tantes comèdies que han transformat l'assaig general en un gènere dramàtic.

Un axioma indiscutible del món escènic és que quan l'assaig general és un desastre l'estrena va de meravella. Per tant, desconfieu sempre d'un assaig general que surt rodó.

3 **B**ambolines

L'anglicisme *backstage* ha colonitzat el llenguatge escènic impulsat per una de les noves religions sorgides en ple segle XX, una pedra que va agitar les aigües culturals del món després de la Segona Guerra Mundial amb tres fonemes i quatre lletres: rock. En els concerts multitudinaris que les bandes musicals més llegendàries fan als estadis, pavellons i altres catedrals de la nova religió, hi ha un espai de rerecor a un pam de la glòria artística reservat a una barreja variable d'obrers i patrons, contractats i convidats, tots ben escollits. D'aquest espai estrany, mig cripta mig magatzem, tothom en diu *backstage*, que podríem traduir literalment per *rereescena*. La generalització d'aquest terme a d'altres disciplines escèniques és tan inexorable com la de molts altres anglicismes exportats al llenguatge corrent des de camps com l'esport o la ciència. Això no treu que la geografia d'aquesta part posterior de l'escena no pugui lluir un munt de topònims alternatius d'origen no anglòfon.

D'una banda, en castellà alguns tècnics encara fan servir el terme *chácena*, manllevat de la jàssena catalana, un arabisme que designa una biga grossa, o mestra, que assegura aquest espai ocult amb solidesa arquitectònica. El DRAE només defineix *chácena* en relació al teatre: «Espacio rectangular situado detrás del escenario, utilizado para acceder a él, para darle profundidad o para depositar o almacenar objetos». Tot i que aquesta denominació prové d'una paraula catalana, en català mai no he sentit ningú parlar de *jàssenes* en aquest sentit. En canvi, és freqüent al·ludir a coses fetes «entre bastidors», volent dir que es fan d'amagat del públic. Per més que alguns considerin que aquesta expressió podria ser un calc del castellà, en el llenguatge teatral els bastidors són les teles pintades fixades en armadures de fustes i llistons a dreta i a esquerra de l'escenari, de manera que té tota la lògica. Cal afegir que els bastidors tenen el mateix origen etimològic que les bastides de les obres (no teatrals). La gent de teatre sovint prefereix referir-se a la zona no visible pel públic com «entre caixes». Reconec que sempre m'ha xocat perquè tinc consciència d'haver-me criat entre caixes, al magatzem de la sabateria que regentaven els meus pares a Nou barris. De nen, una de les meves ocupacions predilectes era endreçar el magatzem traient les capses de sabates de les grans caixes de cartó que les contenien quan el transportista les portava.

Aquestes tres possibles alternatives llatines al *backstage* saxó empal·lideixen davant una quarta molt més estimulant: «entre bambolines». Vol dir el mateix, però les bambolines, que ens arriben de l'italià, són bandes pintades que pegen del sostre en tota l'amplada

de l'escenari, de manera que estableixen l'altura de l'escenografia i oculten els focusTM i altres aparells que hi puguin haver. Com que solen ser de tela o de paper pintat, fan honor al balanceig que justifica el verb bambolear i d'aquí els ve el nom. Estar literalment «entre bambolines» pot arribar a ser perillós, però en llenguatge figurat aquesta eufònica expressió es fa servir en molts àmbits per indicar que l'al·ludit coneix detalls organitzatius reservats als que formen part del nucli decisor. Abans de Twitter la política es feia «entre bambolines», de manera que tenia valor ser-hi, però cal recordar que fa quatre dies tot un president dels Estats Units comunicava les seves decisions de manera pública a cops de tuit, deixant ben atuïts els seus subordinats més directes, que descobrien amargament el valor minvant que tenia el *backstage*.

Aquella manera de governar fregava l'obscenitat. Lamentablement, en una època que premia tota mena d'informalitats, l'obscenitat és tendència per la seva presumpta força transgressora, la naturalesa de la qual depèn del llinar que cada societat estableix per considerar que unes paraules, unes imatges o uns fets escandalitzen. Seria molt distret, però també molt llarg i complex, intentar construir ara un escandalitzòmetre en l'àmbit públic contemporani. En certa mesura, ja se n'ocupen els comitès d'experts en ètica quan qualifiquen què es pot mostrar i què no als mitjans de comunicació i, de retruc, als escenaris, els cinemes o les xarxes socials. Però les controvèrsies sobre l'origen del mot obscenitat tampoc són poca cosa. Els uns el fan derivar de *ob* (oposició) i *caenum* (brutícia) i d'altres opten per *ob* (oposició) i *scenus* (escena), que és la que ens fa salivar més als amants de la ficció etimologista. De fet, historiadors tan amens com Philip Matyszak sostenen que les convencions socials de l'antiguitat grecollatina, aplicades a l'escena, desterraven el sexe o la violència explícits a l'anonimat de la rereescena, és a dir, *ob scenus*. Que obscè vingués de fora d'escena quadraria tant que només pot ser mentida. O millor, ficció. Els aixafaguitarres documentats sostenen que el malentès d'associar obscenitat i escena prové d'un joc de paraules de Plaute popularitzat per Varró, però les controvèrsies etimològiques d'aquest tipus arriben a ser tan obscenes que el millor és deixar-les fora d'escena i retirar-nos al camerino.

El *camerino* (cambreta) designava el vestuari en els teatres a la italiana, tan influents entre nosaltres que sovint es manté el nom en italià. Una variant poc explorada de l'expressió «si les parets parlessin» podria ser «si els miralls de maquillatge dels camerinos parlessin»...

4 C laca

Les rialles són com els badalls. S'encomanen. Per això, en un espectacle còmic, els artistes agraeixen molt que hi hagi algú amb el riure fluix que trenqui el gel i arrossegui la resta de públic pel pendís de la hilaritat fins a generalitzar-la. Amb els aplaudiments passa una mica el mateix. Les ovacions evolucionen com les boles de neu. Quan trepitja un escenari, tot bon comediant aspira a aconseguir la immunitat de grup contra el virus de l'avorriment, de manera que resulta molt valuós tenir entre el públic gent predisposada a exterioritzar que s'ho passa bé. D'aquesta necessitat sorgeix la claca, entesa com un grup de públic incondicional. Bé, potser caldria matisar-ho una mica, perquè hi ha una condició que transforma aquestes persones en membres professionals de la claca: que els paguin per mostrar el seu suport. La naturalesa exacta d'aquest pagament ha anat canviant. En aquest segle, només alguns espectadors de programes televisius reben diners en metàl·lic per assistir de públic, i cada cop menys. La claca teatral es nodreix d'entrades de franc. Invitacions que reben amics i familiars dels membres de l'equip artístic, que acudeixen a l'estrena disposats a escampar el seu entusiasme sincer a la resta del públic. Tampoc no hem inventat res, perquè el segle XVI ja hi ha casos documentats d'entrades regalades a canvi d'aplaudiments.

Tots els polítics porten claca, sobretot quan estan en campanya, i la tradició també ve de lluny. Es diu que, en temps de Neró, cada cop que l'emperador tocava la lira en públic tenia assegurada la calorosa lloança de cinc mil dels seus soldats. De seguida que ho vaig saber em van venir al cap les *gaiterades* en honor de Manuel Fraga. Quan presidia Galícia, organitzava autohomenatges que van arribar a aplegar fins a tres mil gaiters que li devien sonar a música celestial. Tots dos tenien milers d'homes a sou, però Neró com a mínim tocava un instrument! Els historiadors de les arts escèniques han documentat clagues menys nombroses però més dissimulades. A primers del segle XIX a París es va obrir una agència que proporcionava públic fidel als empresaris teatrals. En van dir *claque* per l'onomatopeia del picar de mans i ben aviat la pràctica organitzada es va estendre a altres països. Com tot treball en equip, la distribució de tasques de seguida va provocar l'especialització i l'esperit racionalista que ja dominava la República Francesa va crear una estructura de ressons funcionaris, amb un cap d'escamot (*xef de claque*) que marcava el ritme d'intervenció dels clacaires, estratègicament escampats entre el públic. També n'hi havia que s'havien après el text de l'obra de cor per poder encapçalar la reacció en els moments clau i que la tropa s'hi afegís, cadascú segons la seva especialitat: els *rieurs* (riallers) per subratllar les bromes, les *pleureurs* (ploraires) pels moments dramàtics, els *chatouilleurs*

(pessigollaires) per mantenir el bon rotllo i els *bisseurs* (repetidors) per demanar els bisos a crits al final.

L'èxit de les claques va augmentar el poder d'aquestes agències de col·locació de públic, fins al punt que es van adonar que podien girar la truita per fer més diners. Van començar a practicar extorsions. Abans de l'estrena d'una òpera, per exemple, el *xef de claque* es posava en contacte amb el cantant i li deixava anar que l'esbrincarien si no pagava una quantitat determinada. Potser per això alguns músics de renom com Toscanini estaven tant en contra de les claques. A Madrid, fa mig segle encara es recollien les entrades de claca als bars propers als teatres. En certa mesura, el públic de clac —que és com s'hi refereix Pérez Galdós a la seva novel·la *Miau*— podia exercir el mateix paper intimidatori que els actuals *haters* (odiadors) a les xarxes socials. La seva capacitat d'extorsió recorda la d'uns experts en arbres genealògics que es van especialitzar en la detecció d'avantpassats jueus entre els benestants del moment. Després de l'expulsió oficial de 1492, els descendents de molts conversos havien assolit una bona posició social a còpia d'amagar l'estigma hebraic. Es feien passar per nobles de sang i obtenien càrrecs militars o eclesiàstics. Això va provocar que durant el Segle d'Or, a tombants del XVII, a les poblacions importants s'establissin els *linajudos* (llinatjuts), és a dir, genealogistes sense escrúpols que es dedicaven a fer xantatge als aspirants a qualsevol càrrec, dignitat o honor que requerís demostrar noblesa o puresa de sang. Una canongia en una catedral, per exemple. Sovint establien contacte amb la família dels interessats a través d'intermediaris i els exigien diners a canvi de no revelar-ho quan els cridessin a declarar en qualitat d'experts genealogistes. De fet, per un bon suborn, es mostraven disposats a declarar que aquell jueu convers era un cristià vell, dels de tota la vida, encara que en realitat fos descendent d'heretges condemnats per la Inquisició. Naturalment, si no cobraven, amenaçaven que revelarien tot el que havien descobert.

Avui, el més semblant a aquest revers fosc de la claca és a les xarxes socials. En comptes de denunciar arbres genealògics o xiular artistes que no paguen l'impost revolucionari, quan no cobren per cantar les excel·lències del seu patrocinador, els clacaires virtuals es dediquen a recuperar missatges antics de personatges rellevants o a escampar opinions negatives sobre espectacles. Malament rai qui ha d'alimentar la seva vanitat a còpia d'aplaudiments comprats!

5 C omèdia

Fer comèdia té mala premsa. En tots dos sentits. Els comediògrafs sovint es queixen del poc prestigi intel·lectual que tenen les comèdies i el llenguatge popular en fa un ús negatiu. Fer comèdia vol dir fingir, falsejar la realitat, fer creure el que no és. En realitat, fer teatre també es fa servir per parlar de simulacions oposades a la presumpta autenticitat de la vida. El tragicòmic Jose Mourinho, sempre detonant, va obsequiar la professió teatral catalana amb un dels millors eslògans promocionals mai creats: el seu famós «teatro del bueno». Va succeir el vint-i-dos de febrer de 2006, després de la primera exhibició d'un jove Leo Messi en una eliminatòria europea. El Barça va guanyar a Stamford Bridge, el camp del Chelsea, per 1-2 i un defensa basc de l'equip anglès, Asier Del Horno, va ser expulsat amb targeta vermella directa per una esfereïdora entrada a l'argentí, després d'haver-li clavat els tacs a la cuixa en una jugada anterior. A la sala de premsa, l'escenari preferit per l'entrenador portuguès, Mourinho va exercir la seva coneguda flaca pel victimisme irònic tot declarant: «¿Vamos a suspender a Messi por hacer teatro? Sí, ha hecho teatro. Cataluña es un país de cultura y sabéis lo que es teatro. Es teatro del bueno». Ho va dir en castellà, amb aquella cantarella arrossegada que gasta. El seu *ha hecho teatro* no pretenia ser cap lloança; és el nostre *ha fet comèdia*. De tota manera, ser comediant és un retret ple d'indulgència, que les àvies més amoroses sovint dediquen als seus nets més entremaliats.

L'humorisme sempre ha viscut sota sospita, potser perquè és un dissolvent de pors i de creences molt eficaç i al poder més aviat li interessa alimentar-les. Les pors per remarcar la vulnerabilitat dels individus que podrien oposar-s'hi i les creences per emmarcar-les en la línia que considera més adequada. Els comediant, irreverents i crítics per naturalesa, figuren sempre en les primeres posicions a les llistes negres de les repressions. Dibueixin o escriguin, cantin o ballin, toquin o actuïn, els còmics se surten del camí traçat i incomoden els esperits solemnes que fan de la seriositat la muralla defensiva dels drets adquirits per mitjans sovint inconfessables. Si la tragèdia provoca en el públic la catarsi a través de les llàgrimes, la comèdia purifica l'espectador a través de les rialles. Però en comptes d'obtenir-la per l'aproximació empàtica, com la tragèdia, busca el distanciament del que passa a escena. Potser per això Plató considerava que la tragèdia era el gènere més proper a la veritat i la comèdia el més allunyat.

El monosíl·lab capicua gag, mot d'origen incert, ha imposat arreu la seva economia lingüística per designar una acció sorprenent destinada a provocar la riulla. De fet, hi ha una associació de guionistes catalans

que ha fet un gag amb el seu nom i es diu GAC (Guionistes Associats de Catalunya). Lady Gaga, en canvi, no deu el seu nom artístic a cap gag, sinó a la cançó de Queen *Radio Ga Ga*. Aquest renom afectuós li va posar el productor Rob Fusari, amb qui la cantant va mantenir una relació fugaç el 2006. Una modalitat molt més física d'humor en escena és la comèdia anomenada *slapstick* (*stick* és bastó i *to slap* pegar), en la qual abunden les persecucions, relliscades i trompades. Un altre dels anglicismes adoptats en l'àmbit de la comicitat és l'esquetx (de *sketch*), que el DIEC ara defineix així: «Escena curta, generalment còmica i amb pocs actors». En temps pretèrits, aquest mercat també era cobert pels anomenats entremesos, *jácaras* o moixigangues. Entre nosaltres, la colla de Pitarra va popularitzar les gatades, de les quals ja parlem a l'entrada vodevil.

La tradició del *nonsense* (no-sentit) anglòfon va derivar en la notable tradició del denominat teatre de l'absurd, un gènere teatral en auge després de la Segona Guerra Mundial. El terme el va encunyar el crític Martin Esslin (1918-2002) en publicar el seu estudi homònim *The Theatre of the Absurd* l'any 1962. A partir de l'absurditat de la vida que l'existencialisme havia remarcat, les obres d'autors europeus com Beckett, Ionesco, Jarry o Pinter encadenen diàlegs aparentment fora de tota lògica que escampen per les sales una fumarada verbal més aviat onírica. Recordo la sorpresa, quan estudiava Filologia Anglesa, de descobrir que la crítica britànica citava Manuel de Pedrolo entre els exponents d'aquesta tradició teatral per obres com *L'ús de la matèria*. Després vaig llegir que ell no acceptava l'etiqueta de l'absurd i preferia dir-ne teatre de l'abstracte, perquè havia escollit aquesta forma d'escriure teatre per esquivar la censura o, dit en les seves paraules, «per poder passar les defenses amb què es protegeix el sistema». Sanchis Sinisterra va seguir aquesta línia i, de resultes d'aquesta manera de fer teatre, Barcelona compta amb un centre d'irradiació teatral tan singular com la Sala Beckett. Val a dir que la visió sobre aquest tipus de teatre ha anat evolucionant, des d'una recepció centrada en el dramatisme a una creixent descoberta del seu component tragicòmic. Algunes escenes poden entroncar directament amb les comèdies dels germans Marx.

No hi ha res més dramàtic que una comèdia que no fa riure el públic. Potser per això, un dels recursos còmics més infal·libles és riure's de la incapacitat del graciós per caure en gràcia.

6 Corifeu

El corifeu dirigia el cor en les tragèdies clàssiques. També anomenat *hegemon*, mot que vol dir anar al davant i del qual deriva la cobejada hegemonia, dirigia un grup d'actors emmascarats que actuaven coralment, és a dir, de forma col·lectiva. Es considera que el cor neix als ditirambes (poemes entusiastes en honor de Dionís) i als drames satírics, però a les tragèdies gregues representava el poble i exercia de públic prèmium, perquè reaccionava en escena tal com s'esperava que ho faria l'audiència asseguda a la graderia. La missió principal del cor era facilitar la comprensió de l'obra. Donava context i resumia les situacions quan calia, posant-se literalment en el lloc del públic. L'autor s'encarregava d'establir com havia d'actuar aquest cor, és a dir, s'ocupava de fer-ne la coreografia, i es situava en un lloc preeminent, prop de l'altar del teatre, la qual cosa en demostra la importància religiosa. El nom de cor entra en la nostra llengua el segle XIV, provinent del llatí *chorus* (dansa en rotllo, cor de tragèdia), perquè el verb grec que indicava la pertinença al cor també tenia un sentit de ball. L'orquestra, espai destinat al cor i als músics, significava literalment terra de ball, de la qual cosa es dedueix que, a banda de recitar poesia, com en les anomenades melopees, el cor ballava i cantava. Una prova tràgica d'aquesta associació que alguns encara deuen conservar en la memòria és una de les icones del franquisme: els nefastos *Coros y danzas* adscrits a la secció femenina de la Falange.

A la seva *Poètica* Aristòtil va prendre posició sobre la naturalesa del cor, en considerar que calia considerar-lo un actor més. «Hauria de ser una part integral del tot i compartir l'acció, no a la manera d'Eurípides sinó de Sòfocles», diu al capítol XVIII. Criticava que les odes dels cors fossin mers interludis corals entre acció i acció. A les tragèdies més antigues, tots els papers els representava un sol actor. Cada vegada que abandonava l'escena per canviar de personatge, el cor prenia protagonisme, de manera que al final l'obra era un reguitzell d'episodis separats pels cants corals, amb cors multitudinaris, compostos per mig centenar de coreutes, cantant i ballant. A *Les bacants* d'Eurípides, les fanàtiques *grupies* de Dionís que conformen el cor acaben convertides en un dels personatges principals de l'obra. Amb el pas dels segles l'ús del cor ha evolucionat, però en general el relacionem amb la música: òperes, operetes, cantates i altres peces de teatre musical. A Catalunya, és difícil parlar de cors sense que hi surti el cognom Clavé, perquè el cant coral ha representat una de les activitats més productives de creació de xarxes culturals en l'anomenada societat civil. Josep Anselm Clavé (1824-74) va introduir el cant coral l'any 1850 amb la fundació a Barcelona de la Societat Coral La Fraternitat, però per tot el país hi ha corals i, de fet, els grans damnificats de

l'escandalós cas de corrupció al Palau de la Música van ser els seus entusiastes cantaires.

A *Poderosa Afrodita* (*Mighty Aphrodite* 1995) Woody Allen juga la carta del cor tràgic en una comèdia detonant que protagonitza al costat de l'oscaritzada Mira Sorvino. Allen hi interpreta el paper de Lenny Weinrib, un periodista esportiu que es deixa convèncer per adoptar una criatura. Max acaba sent un nen prodigi i Lenny s'obsedeix com un heroi tràgic per descobrir la identitat de la mare biològica del seu fill, a qui imagina excepcional. Els embolics sentimentals propis del cinema d'Allen apareixen quan Lenny a) descobreix que la mare de Max és Linda, una actriu porno més aviat curta de gambals que exerceix la prostitució, b) la seva esposa li fa el salt, c) ell decideix ajudar Linda a canviar de vida, d) s'ha d'enfrontar al proxeneta, e) li busca marit i f) la deixa embarassada. La tragèdia grega és el motor de la comèdia. A banda d'inspirar-se en mites com els d'Èdip o Pigmalión, Allen hi fa aparèixer personatges tràgics com Cassandra o Tirèsies, tot es resol al final quan sorgeix del no-res, com un *deus ex machina*, un individu capaç d'acceptar el passat de Linda i crear una família amb ella i, sobretot, hi apareix el cor. Un cor de tragèdia amb tots els ets i uts, amb una dotzena de coreutes emmascarats amb la túnica corresponent, dalt del petri escenari d'un teatre grec en ruïnes, en realitat filmat a Sicília. Per acabar-ho d'adobar, el corifeu exerceix del que avui en diríem *coach* emocional del neurotitzat Lenny. El cor tràgic, aquí, li aconsella prudència perquè no es consumi la tragèdia.

En teoria, un corifeu va ser el primer actor de la història. Poca broma! Com en totes les històries de pioners, res no és clar ni evident, però Aristòtil i Horaci van recollir la tradició sobre el presumpte primer actor. Hauria estat un cantant de ditirambes anomenat Tespis, d'Icària, a l'Àtica. El tal Tespis hauria escrit i interpretar una obra amb un personatge separat del cor que recitava monòlegs sobre fets del moment i replicava les preguntes del cor. Va rebre el nom d'*hypokrités* (intèrpret, contestador, ètim de la hipocresia) i va introduir l'ús de la màscara que després caracteritzaria els actors. En teoria, aquest pas de corifeu a actor seria el moment fundacional del teatre clàssic. Horaci li va atribuir el desenvolupament de la tragèdia, però no ho sabem del cert. Seria d'hipòcrites posar-hi la mà al foc.

7 D idascàlia

No sé si és pel dit o per la dida, però sempre he trobat que *didascàlia* era nom d'andròmina sexual, un predecessor grec del *satisfyer*. En realitat, en grec significa instrucció, ensenyament, i és un d'aquells cultismes que no solen fer-se populars ni per mal de morir, per més que pervisquin entre erudits. Aplicada a les obres de teatre grec i llatí, la didascàlia designa les notes de l'autor referides a la manera de representar l'obra. Parlem, doncs, d'instruccions d'ús, informes d'un presumpte departament d'afers interns, indicacions sobre entrades i sortides d'escena, ordres literals sobre les posicions que han d'ocupar els actors en cada moment. Paraules secretes escrites en tinta invisible que el personal aliè a l'obra no hauria de sentir mai de la vida pronunciades a l'escenari. La didascàlia juga el paper dels signes de puntuació. Malament rai si el lector canta punts i comes!

Durant el segle XIX alguns directors traslladaven aquestes anotacions a la tercera dimensió i feien una maqueta en miniatura de l'escenari per poder simular la posada en escena. En certa mesura, actuaven com generals repartint les tropes per un gran mapa del camp de batalla. La didascàlia en 3D de Sir William S. Gilbert (1836-1911), autor de populars llibrets operístics musicats per Arthur Sullivan (1842-1900), era amb uns blocs que representaven els actors sobre un escenari en miniatura. Així ho va reproduir el director Mike Leigh en la pel·lícula *Topsy-Turvy* (1999) centrada en el procés de creació de la popular òpera còmica *Mikado* (1885). Busco a la biblioteca de casa el llibret de la traducció catalana de la versió estrenada per Dagoll Dagom, signada per Xavier Bru de Sala i publicada per Llibres del Mall (1986), i comprovo que les acotacions són mínimes. La primera: «*Pati del palau de Ko-Ko a Titipú. Es veuen nobles drets i asseguts en posats extrems de dibuixos típics*». I au. Després, entra-surts de personatges, corredisses, rialletes, aparts i alguna indicació de dicció entre parèntesi: «*(Aquests tres parlaments són pronunciats alhora i sense respirar)*». Tot sempre breu, clar i en cursiva.

En el teatre modern aquest lasciu terme grec ha estat substituït per la rigorosa paraula anglesa *blocking* (bloqueig), que designa tots els moviments que els intèrprets han de fer a l'escenari. Alguns dramaturgs són molt prolixos en les seves indicacions. Molt literaris. D'altres, es limiten a donar indicacions imprescindibles i també n'hi ha que no escriuen pràcticament cap acotació. Llavors és feina del director determinar tots els moviments, establint la *mise-en-scène*, terme francès que significa literalment «posar en escena una acció». Alguns directors ho preparen minuciosament abans d'assajar, però tot sovint el bloqueig es va coent durant el procés dels assajos, en col·laboració

amb els mateixos actors, seguint l'instint dels intèrprets més experimentats. Cada escena se sol bloquejar de manera independent, com una unitat, perquè totes les decisions posicionals afecten la continuació mentre no es talli l'acció. Durant el procés de bloqueig l'ajudant de direcció sol prendre notes per establir les posicions i els moviments de tots els intèrprets que participen en l'escena. La majoria d'actors també prenen nota dels seus moviments a la seva còpia de guió. Ho fan a llapis, perquè el bloqueig sempre pot canviar, i fan servir abreviatures comprensibles per indicar la zona concreta de l'escenari on han de ser i l'acció que hi han de fer.

Hi ha dramaturgs més acotacionistes que d'altres. Recordo, durant la carrera, haver llegit *Exiles*, l'obra de teatre que James Joyce (1882-1941) va escriure just abans d'emprendre *Ulysses*. El primer acte comença amb una descripció detalladíssima de l'escenari, la sala d'estar de l'escriptor Richard Rowan. Dues pàgines rematades amb un llarg paràgraf que conté les descripcions dels dos personatges femenins que engeguen l'escena. Tota l'obra va plena d'acotacions que consignen el més mínim moviment. Podria semblar un pecat de novel·lista, però també un dramaturg pur com Antonio Buero Vallejo (1916-2000) va deixar escrit que les acotacions eren una part molt important de la seva obra. De fet, les escrivia llarguíssimes, incloent una descripció minuciosa de tots els detalls que havien de figurar a l'escenari i també es detenia en el vestuari dels personatges, els seus moviments i fins i tot les seves actituds. Joyce i Buero serien fermes partidaris de la didascàlia. Didascalistes.

A l'altre extrem hi hauria els antididascalistes. Dramaturgs que gairebé no inclouen acotacions als seus textos, deixant llibertat per a qui vulgui fer un muntatge de l'obra. Busco entre els textos que tinc per casa i el cas més extrem que trobo és el d'una obra del britànic Martin Crimp (nascut el 1956) que es diu *Attempts on her life*, estrenada en 1997. L'obra consta de disset escenes numerades amb diàlegs entre personatges no especificats, que «reflecteixin la composició del món més enllà del teatre», indica. En setze d'elles, les úniques acotacions que s'hi poden llegir són les paraules *Silence* i *Pause* en cursiva. Una, però, ve precedida per una acotació que diu: «Cada rèplica es diu primer en una llengua africana o de l'Europa de l'Est. Segueix immediatament la traducció a l'anglès». Totes les rèpliques d'aquesta escena van precedides per la paraula *Phrase* entre claudàtors. Crimp confirma l'analogia entre didascàlia i signes de puntuació: «Un guió (—) al principi de línia indica canvi de personatge. Si no hi ha guió després d'una pausa, vol dir que el mateix personatge segueix parlant. Una barra (/) marca el punt d'interrupció en diàlegs superposats».

8 D ramacràcia

El sufix que comparteixen acràcia, aristocràcia, burocràcia, democràcia, gerontocràcia, meritocràcia, plutocràcia i tecnocràcia deriva del mot grec *krátos* (força, poder). No hi ha cap derivat d'ús freqüent que associï aquest poder amb les arts escèniques, però en canvi el vocabulari escènic salta tot sovint als àmbits del poder. L'ús figurat dels termes teatrals serveix per verbalitzar l'engany tant en les relacions sentimentals com en els equilibris de poder. Potser perquè ni en un àmbit ni en l'altre res no és mai el que sembla i, com molt bé cantava la cubana Lupe, sempre hi ha algú que trobarà una bona raó per dir: «Teatro,/ lo tuyo es puro teatro/ falsedad bien ensayada/ estudiado simulacro». En aquest glossari de terminologia escènica abunden els exemples que es poden aplicar als poders públics, perquè la política és representació i per parlar-ne els analistes solen recórrer a termes com ara bambolines, claca, comèdia, guinyol, *mise-en-scène*, tramoia o vodevil (tots els quals figuren en aquest llibre que ara tens a les mans). Per això, tampoc és estrany que alguns membres de la faràndula facin el mateix camí que les paraules farandulaires i acabin, ells mateixos, dedicats en cos i ànima a la noble activitat humana de gestionar els pressupostos públics recaptats amb l'esforç dels seus congèneres. O, com a mínim, presentant candidatura per aconseguir-ho. Vet aquí uns quants exemples del que en podríem anomenar *Dramacràcia*.

El país on aquesta relació entre el món de l'espectacle i el poder sembla més estreta és els Estats Units. Les campanyes electorals nord-americanes han marcat el camí a totes les democràcies del món. Escenografia, guió i interpretació relacionats amb un derivat del verb mostrar en anglès: *pur xou*. A més, és prou conegut que un actor com Ronald Reagan (1911-2004) va arribar a ser-ne el president durant dues legislatures, des de 1981 a 1989. Però tampoc és un cas únic. El còmic ucraïnès Volodímir Zelenski va arribar a la presidència d'Ucraïna el maig del 2019, després de rendibilitzar electoralment la popularitat obtinguda pel seu treball d'actor en una sèrie de televisió. Es dona la feliç circumstància que Zelenski feia el paper de president en la sèrie ucraïnesa *Servidor del Poble*, emesa de 2015 a 2019. Un president exemplar, naturalment. Per acabar de relligar la ficció i la realitat, el mes de març de 2018 diversos empleats de la productora Kvartal 95 van crear un partit polític amb el mateix nom de la sèrie que produïen i l'ascens de popularitat de Zelenski va ser tan fulgurant que abans d'anunciar que es presentaria a les eleccions ja encapçalava totes les enquestes. L'abril de 2019 va derrotar el llavors president Petrò Poroixenko amb el 73,22% dels vots. També l'home de teatre Václav Havel (1936-2011) va arribar a ser l'últim president de Txecoslovàquia

(1989-1992) i el primer de la naixent República Txeca (1993-2003), però en aquest cas no era actor sinó dramaturg.

Alguns còmics han aspirat a la presidència del seu país, de manera més o menys simbòlica. L'humorista francès Michel Gérard Joseph Colucci, alias Coluche (1944-1986) es va presentar com a candidat a la presidència de la República francesa a les eleccions de 1981 amb molta conya, però sense cap èxit. En canvi, l'any 2009 l'actor còmic Beppe Grillo va fundar el *Movimento 5 Stelle* (M5S) i quatre anys després va donar la campanada en les eleccions generals d'Itàlia. El dels *grillini* va ser el partit més votat al Congrés (amb el 25,5% dels vots i 108 diputats) i també va obtenir el 23,8% dels vots al Senat (i 54 senadors). Grillo va deixar el lideratge del partit l'any 2017, però el M5S és un actor polític de primer ordre. La popularitat del còmic Grillo havia tingut a Itàlia un precedent iconoclasta. L'any 1987 l'actriu porno hongaresa Ilona Staller, àlies Cicciolina, havia estat escollida diputada pel Partito Radicale. Mentre exercia el càrrec, una de les seves propostes més innovadores va ser oferir-se a mantenir relacions sexuals amb Sadam Hussein a canvi d'obtenir la pau a la regió on ja es covava la primera Guerra del Golf. Mai no podrem saber si hauria estat una estratègia reeixida.

Algunes grans estrelles del cinema nord-americà han apostat pels escenaris de la política fins a jugar un paper institucional. Arnold Schwarzenegger va ser governador de Califòrnia pel Partit Republicà durant vuit anys (2003-2011) i Clint Eastwood alcalde de la localitat californiana de Carmel-by-the-Sea entre 1986 i 1988. L'actriu britànica Glenda Jackson, guanyadora de dos Oscar, sempre ha estat en l'òrbita del partit laborista britànic i l'any 1997 va arribar a exercir de ministra de Transports en el govern de Tony Blair. Càrrecs de menys responsabilitat van ocupar l'actor valencià Toni Cantó, diputat autonòmic a les corts valencianes, i el català Juanjo Puigcorbè, regidor a l'ajuntament de Barcelona.

Plató advocava per la sofocràcia, o govern dels savis, però la societat actual sembla destinada a practicar una certa dramacràcia. Potser perquè l'era digital posa en primer pla una idea ja expressada l'any 61 aC per Juli Cèsar, just després de divorciar-se de la seva dona Pompeia. El dirigent de l'imperi romà que va llegar el seu nom als futurs cèsars va encunyar l'eslògan perfecte per a la societat de les aparences: «L'esposa del cèsar no només ha de ser honesta, també ho ha de semblar».

9 Estrena

Les nits d'estrena el sistema que domina el món de l'espectacle és el sistema nerviós. Hi conflueixen les llums i les ombres, les il·lusions que il·luminen les vides dels farandulaires i les pors que les enfosqueixen. En llatí les estrenes eren presagis, regals festius de bon auguri que projectaven el desig d'un bon futur. D'aquí prové el costum arcaic de donar estrenes, és a dir, de gratificar algun servei amb roba o complements que es puguin portar per primera vegada. «Per Nadal, qui res no estrena res no val» fa la dita, en el que també podria ser llegit com una aportació del refranyer al màrqueting cultural, si no fos que afortunadament tots els dies de l'any són bons per estrenar qualsevol espectacle. Però, per més que la data de l'estrena passi a la història com la primera representació d'una obra, això no és del tot cert. Més enllà del període de treball intern que es desenvolupa a les sales d'assaig, cada cop és més freqüent que els espectacles passin per un estadi larvari que evoluciona del passiu de treball a l'assaig obert i d'aquí a una gamma variable de representacions que s'apleguen sota el paraigua de les preestrenes. La majoria de preestrenes són funcions amb tots els ets i uts, amb públic de proximitat o membres de clubs culturals que viuen com un privilegi el fet de veure els espectacles quan encara no s'han estrenat oficialment. De vegades les circumstàncies dels locals no permeten estrenar en la data prevista i el període de preestrenes s'allarga una mica, de manera que la companyia pot rodar més l'obra.

Sigui com sigui, quan arriba la data de l'estrena oficial, els nervis surten de la fase larvària i despleguen les seves ales de papallona multicolor per tota la sala. Els convidats s'empolainen, expectants, i alguna autoritat tocataardana obliga els responsables de la sala a fer endarrerir l'hora d'inici de l'estrena. Fa vint anys, el conseller de Cultura de la Generalitat Jordi Vilajoana va sacsejar el món de la faràndula quan va criticar la falta de glamur perquè, a diferència de Madrid, a la ciutat de Barcelona els membres del gremi anaven a les estrenes amb samarreta i texans en comptes d'empolainar-se. El debat del glamur ha quedat molt enrere, però la dialèctica entre veure i ser vist es manté. Tots els espectacles volen congregar públic, de manera que inevitablement susciten trobades socials, de vegades amb unes característiques molt marcades. La cultura cinematogràfica ha exportat a molts altres àmbits les catifes vermelles i els photocalls (el Termcat intenta infructuosament que en diguem fotoreclams), però alguns sectors de les arts escèniques s'hi resisteixen. Potser consideren que segons quins espectacles de vestíbul poden prendre protagonisme al que es produeix dalt de l'escenari.

L'important sempre és el que passa en escena, però un dels fets diferencials de les nits d'estrena és que hi passa una cosa diferent. Aquest moment singular es dona després d'haver passat el trèngol, quan les papallones multicolors dels nervis han aixecat el vol i només resten els rostres dels intèrprets perlats per la suor i il·luminats pels somriures. És el moment màgic de la salutació, quan les ovacions més o menys eixordadores regalen les orelles dels intèrprets, abraçats. Després de les reverències compassades de rigor i els gestos de complicitat amb el públic o amb els tècnics que sempre són a l'extrem oposat de la sala, ve el moment de fer mutis el temps just perquè es mantinguin els aplaudiments i tornar a sortir a escena. Aquesta vegada, però, acompanyats per un munt d'individus vestits amb més o menys glamur però de manera completament desconjuntada amb els intèrprets. De vegades l'equip el formen poques persones, però hi ha muntatges que congreguen una gentada de por dalt de l'escenari, entre dramaturgia, direcció, il·luminació, escenografia, traducció, vestuari, coreografia, música, ajudanties diverses, regidors...

Un munt d'éssers aliens a l'escena, que trepitgen el recinte sagrat de la ficció dramàtica vestits de carrer, amb passes insegures, com si fossin membres del públic cridats a escena per un mag foteta, que intenten compassar els moviments per fer la salutació coordinadament, amb resultats indescriptibles. Tota aquesta gentada que envaeix l'escena són els artífexs col·lectius de la funció que acaben d'estrenar els actors, però només trepitjaran l'escenari aquell dia. El dia de l'estrena. Faran la salutació a corre cuita i tornaran a amagar-se perquè els actors, que són sempre els veritables protagonistes de qualsevol ficció, tornin sols a saludar per tercer cop, i tantes vegades com calgui, perquè les ovacions detenen el temps i la vida era allò. Quan s'apaguin els aplaudiments del públic de l'estrena, que no és mai el millor per més claca que hi convidin, començarà la festa a l'altra banda del teló. He viscut poques estrenes des de dins, una de les quals tan accidentada que la funció es va arribar a interrompre, però la intensitat de la postfunció sempre és prodigiosa.

Després d'una estrena, a la zona de camerinos, hi ha bullícia, menjar i beure, regals encreuats (com si es donessin estrenes) i la sensació que s'ha superat un ritu d'iniciació. Sempre que fem una cosa per primera vegada perdem un grapat d'innocència. Una de les gràcies del teatre és que la iniciació és perpètua, cada funció és una reestrena i les ganes de perdre la innocència són inesgotables.

10 F_{alset}

La capital del Priorat s'ha guanyat un lloc en aquest catàleg verbal per una comèdia que va generar una dita de bon recuperar: «Això acabarà com la comèdia de Falset». Afanyem-nos a desvelar la incògnita. Si mai la sentiu dir aplicada a qualsevol cosa, heu de saber que allò acabarà malament. O, com a mínim, això és el que opina qui hagi emès la sentència. Hi ha una variant llarga de la dita, que afegeix una informació sorprenent sobre aital comèdia: «que va començar a les vuit i es va acabar a les set». Podria ser una al·lusió saberuda a la teoria de la relativitat, però em temo que és un reble que neix de la combinació de la rima aritmètica inevitable que suscita Falset i la idea d'expressar amb números el concepte d'impossibilitat. Per acabar bé no és imprescindible començar bé, però acabar abans de començar no pot ser bo de cap manera. La comèdia en qüestió existeix des de fa més de cent cinquanta anys i porta per títol *La comèdia de Falset (comèdia bilingüe en un acte i en vers)*.

La signa Pau Bunyegas, pseudònim del senyor Conrad Roure, i es va estrenar al teatre Romea de Barcelona l'any 1869. Com sol passar en aquests casos, hi ha diverses especulacions sobre el motiu que va generar la frase feta. Els uns diuen que va acabar a bastonades i d'altres opten per les pedrades, dues possibilitats violentes tan poc elaborades com plausibles per descriure una baralla col·lectiva de baixa intensitat. Joan Amades, que si en comptes de folklorista hagués estat inversor ben segur que s'hauria dedicat a l'economia especulativa, aventura dues causes més concretes que justificarien el naixement de la dita: «l'una, que es feu pagar un preu excessiu en relació a la importància de la comèdia; i l'altra, que un dels comedians, mentre actuava va insultar un espectador». Com que no en revela la font ni fa constar en acta la naturalesa de l'insult, el grau de credibilitat d'aquestes dues hipòtesis és més aviat baix.

D'altres que n'han parlat posteriorment s'han pres la molèstia de localitzar les 32 pàgines de text de la comèdia, cosa que jo no he aconseguit malgrat diversos intents, i tenen a bé de compartir-ne la rèplica final, de la qual no resulta agosarat extreure'n alguna conclusió raonable. Perquè les últimes paraules del text de *La comèdia de Falset* són aquestes: «Ara perquè acabe bé, fassen vostès lo final». És a dir, que el drama desemboca en una *opera aperta* de manual amb pedrada (o bastonada) final a la quarta paret en forma d'interpel·lació al públic. Un recurs certament trencador que potser va trencar la confiança dels espectadors de l'època. «Fassen vostès lo final», en realitat, és un gran «ja-us-ho-fareu», una botifarra de pagès, i no costa gaire d'imaginar

que provoqués reaccions adverses. És a dir, que la cosa devia acabar malament.

Sebastià Farnés i altres paremiòlegs que recullen la dita relacionen «acabar com la comèdia de Falset» amb altres variants de final desastrós també relacionades amb topònims. Per exemple «acabar com el ball de Torrent, a garrotades», que no requereix comentari ulterior, o bé «acabar com la fira de Flix: dues caixes i un canyís» que no és tan marcadament negativa, però també significa que no se'n pot treure res de bo, que tot acaba en un no-res. De tota manera, l'equivalent natural a la dita de Falset seria «acabar com el rosari de l'aurora», una manera molt més estesa d'invocar el mal temps. En aquest cas, el rosari de l'aurora era una processó religiosa que es feia a primera hora del matí en dates assenyalades com el 7 d'octubre, per la mare de déu del Roser, en commemoració de la victòria cristiana de Lepant de 1571. Les campanes cridaven a rosari a les tres de la matinada i els confreres treien el tabernacle i cantaven el rosari pels carrers. Això succeïa durant la revolució liberal que es va donar en el sexenni que separa 1868 de 1874. En aquest breu període de llibertats democràtiques els anticlericals van posar el focusTM sobre aquesta processó a trenc d'alba i van començar a provocar aldarulls que sovint degeneraven en batalles campals contra els devots. És a dir, acabaven com el rosari de l'aurora.

La coincidència temporal permet afegir una especulació final digna de Joan Amades. Si tenim en compte que *La comèdia de Falset* de Pau Bunyegàs es va estrenar l'any 1869 i els aldarulls entre clericals i anticlericals es produïen entre 1868 i 1874, tampoc resulta tan forassenyat imaginar que alguna processó acabés com la comèdia de Falset i alguna representació de la comèdia com el rosari de l'aurora.

11 F aràndula

No cal ser de Sabadell per associar la Faràndula al teatre. Si esmento la ciutat del poeta i dramaturg Pere Quart (1899-1986) és perquè fa gairebé setanta anys que s'hi va inaugurar el Teatre La Faràndula, creat per subscripció popular d'accions en la dècada dels anys cinquanta pel grup de teatre Joventut de la Faràndula i mantingut per l'ajuntament vallesà des de l'any 1972. Faràndula és un nom molt popular per referir-se a la gent de teatre. El DIEC la defineix com una «Colla de comedians ambulants que recorre els pobles fent espectacles populars i generalment còmics» i certament és un nom provinent d'una d'aquestes menes de *troupes* ambulants.

L'home de teatre Agustín de Rojas Villandrando (1572-1618) va deixar escrita una crònica autobiogràfica plena d'aventures rocambolesques. Porta per títol *El viaje entretenido* (1603) i hi descriu les vuit diferents menes de companyies de teatre ambulant de l'època. Una d'elles, la faràndula. Rojas les enumera i descriu totes vuit, en boca d'un tal Solano: «Habéis de saber que hay bululú, ñaque, gangarilla, cambaleo, garnacha, bojiganga, farándula y compañía». En descriu la composició, el tipus d'obres que solen fer, els dies que s'estan als pobles i hi afegeix amenitats diverses. Del *bululú* diu que és «un representante solo, que camina a pie y pasa su camino, y entra en el pueblo, habla al cura y dícele que sabe una comedia y alguna loa: que junte al barbero y sacristán y se la dirá porque le den alguna cosa para pasar adelante». Després segueix descrivint les altres modalitats. Del *ñaque* assenyala que són dos homes que «hacen un entremés, algún poco de un auto, dicen unas octavas, dos o tres loas, llevan una barba de zamarro, tocan el tamborino». Les explicacions de Rojas són molt entretingudes i detallades. Fan honor al títol del seu llibre.

Les altres menes de *troupes* descrites són més nombroses. De la *gangarilla* diu: «es compañía más gruesa; ya van aquí tres o cuatro hombres, uno que sabe tocar una locura» i fins i tot n'especifica els honoraris: «cobran a cuarto, pedazo de pan, huevo y sardina y todo género de zarandaja (que se echa en una talega); éstos comen asado, duermen en el suelo, beben su trago de vino, caminan a menudo, representan en cualquier cortijo y traen siempre los brazos cruzados». El *cambaleo* «es una mujer que canta y cinco hombres que lloran; éstos traen una comedia, dos autos, tres o cuatro entremeses». La *garnacha*: «son cinco o seis hombres, una mujer que hace la dama primera y un muchacho la segunda», els de la *bojiganga* van «dos mujeres y un muchacho, seis o siete compañeros» i porten un repertori de «seis comedias, tres o cuatro autos, cinco entremeses, dos arcas, una con ható de la comedia y otra de las mujeres».

El grup més nombrós és el que respon al nom de companyia, que encara avui és la denominació més usada per parlar de grups teatrals. Rojas dona xifres que fan pensar en termes de superproducció, perquè els d'una companyia «traen cincuenta comedias, trescientas arrobas de hato, diez y seis personas que representan, treinta que comen, uno que cobra y Dios sabe el que hurta. Unos piden mulas, otros coches, otros literas, otros palafrenes, y ningunos hay que se contenten con carros, porque dicen que tienen malos estómagos».

Pel que fa a la faràndula diu que és l'avantsala de la companyia, és a dir: «víspera de compañía; traen tres mujeres, ocho y diez comedias, dos arcas de hato; caminan en mulos de arrieros y otras veces en carros, entran en buenos pueblos, comen apartados, tienen buenos vestidos, hacen fiestas de Corpus a doscientos ducados, viven contentos (digo los que no son enamorados). Traen unos plumas en los sombreros, otros veletas en los cascos, y otros en los pies, el mesón de Cristo con todos. Hay Laumedones de "ojos, decídselo vos", que se enamoran por debajo de las faldas de los sombreros, haciendo señas con las manos y visajes con los rostros, torciéndose los mostachos, dando la mano en el aprieto, la capa en el camino, el regalo en el pueblo, y sin hablar palabra en todo el año».

Els diccionaris de la mateixa època que el llibre d'Agustín de Rojas tendien a considerar que la paraula *farándula* (i *farandulero*) venia de *fari*. Francisco Rosal, al seu diccionari de 1611 diu que té relació amb el parlar i afegeix «parece lo mesmo que habladores y que con dichos y chistes ganan de comer». També hi havia la tesi germànica, que el feia derivar de *fahrende* (gent nòmada). Joan Coromines hi discrepa. Considera que deriva de l'occità *farandoulo*, que és el nom d'una dansa rítmica executada per un grup nombrós de persones que serpentegen agafats de mans o ballen en cercle. En català s'anomena *farandola*. Actualment, només es balla a la Provença, però havia estat ballada també a Catalunya. Sembla que l'origen de *farandolar* (ballar aquesta dansa) podria ser una alteració de *brandolar* (balancejar-se) amb influx de *flandrinar* (mandrejar), pel francès *flandrin* (de Flandes i llarguerut). Ves a saber on anirem a parar en aquest deambular del mot! De vegades els polsegosos camins del llenguatge semblen inescrutables. En canvi, resulta científicament demostrable que tot cos submergit en un ambient de faràndula experimenta una sensació d'eufòria vertical i cap amunt igual al pes de l'avorriment desallotjat. Aquest és el principi de l'esperit farandulaire d'Arquimedes.

12 FOCUS™

La primera accepció que recull el DIEC de focus™ porta l'etiqueta FIF (Física en General): «Punt on venen a convergir els rajos d'un feix de radiacions». En els exemples parla de lents i miralls. Fins a la cinquena, amb l'etiqueta AQ (Arquitectura) no n'albirem un ús escènic. Arriba l'electricitat i els lexicògrafs ho defineixen així: «Llum de gran potència que concentra molta intensitat lluminosa en un lloc concret». Aquest lloc concret pot ser un escenari, esclar, o l'espai escènic que ocupin els intèrprets que protagonitzen l'acció dramàtica. Molta gent creu, equivocadament, que els llums elèctrics originen el nom de l'empresa homònima de producció i exhibició d'espectacles escènics que ara fa trenta-cinc anys, però en realitat Focus™ es diu així en al·lusió al nom llatí del foc i del fogar, un mot que no designa cap llum ni en català ni en castellà fins que la ciència en rescata el cultisme, ja en ple segle XIX. En aquests últims anys el diccionari ha incorporat dues noves accepcions de focus™, etiquetades FL (Filologia) i AQ (Arquitectura). La sisena fa «Part de major interès comunicatiu d'un enunciat, que el parlant subratlla mitjançant l'èmfasi» i la setena «Centre d'interès i d'expansió de valors urbans en una ciutat». Comparteixen la idea de concentració visual, d'interès, que també té un llum que enfoca cap a un punt. Hi poden haver motius oposats per posar llum a la foscor. Els canons de llum que concentren la seva atenció sobre una estrella rutilant i la persegueixen en el seu deambular per un escenari a les fosques poden recordar els llums de vigilància que escombren els espais foscos a la rodalia d'una presó. En un cas, els focus™ intenten impedir que res no distregui l'atenció de l'espectador mentre que en l'altre tracten d'impedir que cap presidiari s'evadeixi. La il·luminació general d'un espectacle va més enllà. És la clau per entrar a la ficció.

Una clau de pas que mena al verb il·luminar, sempre un pas més enllà d'enllumenar. No basta donar llum a un espai escènic. Il·luminar-lo vol dir afegir-li significat, il·lustrar-lo, a la manera dels manuscrits medievals il·luminats amb lluints caplletres decorades. La il·luminació escènica altera la nostra percepció de l'espai, els volums, les formes i les textures que conformen el recinte sagrat de la ficció. Una àrea a les fosques és plana per definició. La llum serveix per crear fondària. Quan és frontal tot ho aplatja, com si un huracà empenyés els actors cap al fons, però quan arriba des d'altres angles apareixen les ombres i es creen els espais. Els il·luminadors són uns arquitectes de l'efímer que poden fer i desfer volums en un instant. La direcció de la llum, lateral o zenital, forma contrallums que modelen l'espai en bombolles que s'inflen i es desinflen amb el clic d'un interruptor.

Abans de l'arribada de l'electricitat, la majoria d'espectacles es feien a l'aire lliure, aprofitant la llum del dia. Quan al segle XVIII es comença a fer teatre en llocs tancats, sota sostre, la il·luminació artificial no distingeix l'espai escènic del pati de butaques, igual com tampoc la llum natural enllumenava diferent les grades dels amfiteatres o els escenaris. Les atxes i les llumeneres cremen a l'interior dels teatres perquè el públic vegi els actors, alhora que els actors veuen el públic. Les funcions ja es poden fer al vespre, però les llums de cera o d'oli es limiten a un enllumenat general homogeni. De vegades, l'escenari està marcat per uns llums especials, les mítiques *candilejas*, però com que no es poden ni encendre ni apagar durant la funció, es limiten a fer de balisa.

També a l'aire lliure, en algunes representacions nocturnes les torxes reforçaven la llum quan es programaven vetllades en nits de lluna plena. Recordo com si fos ara quan l'amic Desideri Díez, professor de secundària i tot un personatge, exercia de guia al Parc de Laberint de la meva estimada Horta. Quan arribàvem a l'amplíssima balconada des de la qual es domina el laberint vegetal, sempre explicava que en aquell espai s'hi havia fet teatre a finals del segle XIX. S'hi va estrenar la tragèdia *Ifigènia a Tàuride* de Goethe, traduïda per Joan Maragall i dirigida per Adrià Gual. Una dècada més tard, durant una visita d'Alfons XIII, també s'hi va representar de nit *El somni d'una nit d'estiu*, de William Shakespeare, traduïda per Josep Carner i també dirigida per Adrià Gual. En aquell punt de la visita, algun dels membres del grup solia preguntar com s'hi clissaven, si era de nit, i en Desi parlava de la claror de la lluna combinada amb un fotimer de torxes que sempre em feien pensar en les calderes d'en Pere Botero.

Dins de les sales, l'ús de la llum de gas va obrir la possibilitat de crear efectes lumínics per marcar moments de la funció i, de mica en mica, es va començar a enfosquir el pati de butaques per concentrar la claror a l'escenari. No va ser fins als felços anys vint del segle XX que la llum elèctrica es va generalitzar als teatres. De resultes d'aquesta nova era, va créixer la figura artística de l'il·luminador. Abans de fer *blackout*, un record per una comèdia de Peter Shaffer que capgira llum i foscó estrenada a Chichester l'any 1965 amb direcció de John Dexter i un elenc de vuit actors entre els quals destacava Derek Jacobi: *Black Comedy* (per aquests verals, *El apagón*). La comèdia comença a les fosques. Només se senten les veus dels personatges que interactuen tranquil·lament fins que, de sobte, s'encenen els llums i veiem vuit personatges que es comporten com si estiguessin a les fosques i ningú no pogués veure què fan. El públic entén ràpidament el joc d'inversió i es disposa a presenciar sota la llum dels focus™ el que passarà a les fosques.

13 Guinyol

El 5 de setembre de 1995 un ninot amb cara d'Hilario Pino, llavors presentador dels informatius de Canal+, va popularitzar una salutació redundant des d'una secció innovadora al programa televisiu *Lo + plus*. El guinyol de Pino feia eco repetint algunes paraules i saludava amb un «muy buenas noches noches a todos todos» que va fer fortuna. Acabava de néixer *Las noticias del Guiñol*, un informatiu de sàtira política protagonitzat per guinyols que ben aviat s'independitzaria i poc després passaria de programa setmanal a diari. Els guinyols es van emetre de 1995 fins a 2008, per Canal+ i els tres últims anys també per Cuatro. Més de tres mil edicions de sàtira política protagonitzada per titelles que caricaturitzaven els manaires del moment. El nom els venia del model francès que havia inspirat Canal+. Des de 1988 els francesos es fotien dels seus dirigents per pantalla al programa *Les Guignols de l'Info*, tot i que els inventors del format havien estat els britànics, amb l'irreverent programa *Spitting Image* (imatges que escupen, avui potser diríem que mosseguen) emès a la televisió privada britànica ITV entre 1984 i 1996. La primera ministra Margaret Thatcher, el president nord-americà Ronald Reagan i la família reial britànica protagonitzaven els esquetxos més populars.

No és estrany que els francesos en diguessin guinyol, perquè aquest nom grinyoladís que ha acabat designant el teatre de putxinel·lis prové d'un personatge homònim del teatre de titelles de guant, nascut a Lió l'any 1808. El personatge Guignol va ser una creació de Laurent Mourguet (1769-1844), un obrer de la seda que havia perdut la feina de teixidor i es dedicava a anar de poble en poble oferint els seus serveis d'arrencaqueixals. Per atreure la clientela explicava històries amb uns titelles de guant que ell mateix havia elaborat. Un dels protagonistes es deia, justament, Guignol, probable derivat de *guigner* (mirar de cua d'ull) perquè mirava de reüll a dreta i esquerra, vestia com els obrers que devien anar-lo a veure, era força espavilat i compartia escenes amb Gnafron, un sabater mordaç que bevia com una esponja i comentava l'actualitat amb llengua viperina. No és d'estranyar que guanyés popularitat. A l'entrada corresponent de l'*Enciclopèdia de les Arts Escèniques* Jordi Jané explica la posterior extensió de l'espectacle de *guignol* més enllà de les fronteres franceses i considera que «El caràcter satíric d'aquest espectacle ha fet que el nom Guignol s'hagi usat com a capçalera de publicacions humorístiques i denomini un gènere televisiu caracteritzat pel tractament sarcàstic de l'actualitat social i política».

També documenta l'arribada del terme a Espanya, quan el 1916 l'escriptor José Francés ja parla a la revista *Nuevo Mundo* d'una funció

«de guignol» al Parque del Retiro madrileny. El guiñol, en castellà, esdevindrà sinònim de titella de guant, convivint amb la denominació tradicional «títeres de cachiporra». Encara ara els titellaires són un gremi suspecte mirat pel poder sempre amb recel, igual com passa amb caricaturistes, humoristes i rapers. La tradició satírica és molt vigorosa, però no és pas l'única. L'humor blanc també hi té un paper important. Una dècada abans que els titellaires televisius britànics comencessin a ficar el dit a l'ull dels poderosos amb els seus *Spitting Image*, als Estats Units el titellaire Jim Henson ja havia popularitzat *The Muppet Show*, que va omplir mitja dècada dels setanta amb un espectacle televisiu més proper als espectacles de varietats, vodevil i music hall. El mateix Henson havia començat a finals dels seixanta amb una sèrie de televisió educativa destinada als més petits que encara avui recordem: *Sesame Street* (*Barri Sèsam* entre nosaltres).

De titelles n'hi ha de moltes menes. Les marionetes (del nom francès Marion) són titelles de fils. El guinyol és un teatre de putxinel·lis, un cap i dos braços enganxats a un vestit dins del qual el titellaire fica la mà per donar-los vida, com si fos un guant. La sonoritat del nom no enganya. Putxinel·li va entrar en la llengua catalana el 1917 provinent de l'italià *pulcinelle*, plural de *pulcinella*. De fet, Pulcinella és una màscara campana de la Commedia dell'Arte napolitana que data del segle XVI, tot i que fins al XVIII no va prendre el seu aspecte modern. Com sol passar, hi ha més d'una teoria sobre l'etimologia del nom. Els uns diuen que el seu creador, Silvio Fiorillo, es va inspirar en un pagès que es deia Puccio d'Aniello perquè encarnava l'arquetip de napolità. En napolità encara en diuen Puriciniella. D'altres atribueixen l'origen a un diminutiu feminitzat de *pollo-pulcino* (pollastre), un animal que no es reproduïx, i ho lliguen a l'hermafroditisme del personatge. Finalment, una tercera hipòtesi el fa derivar de l'alteració d'un cognom amb dues variants molt comunes a la Campània: Pulcinello o Polsinelli. Això el reforçaria com a reflex del caràcter dual de la cultura popular napolitana, entre pagana i cristiana. El putxinel·li seria home i dona, estúpid i espavilat, urbà i rural, diabòlic i sant, prudent i insensat. A l'entrada 31 (Vedetisme) es reproduïx la lletra del famós cuplet *El polichinela*, que cantava Sara Montiel a l'any de la picor.

Sigui com sigui, el guinyol és una metàfora molt directa per explicar els ocults fils del poder que fan moure el món. Potser per això les definicions de putxinel·li, titella o marioneta sempre tenen un sentit figurat que designa una persona fàcil de manejar.

14 Llotges

La distribució de l'espai destinat al públic en una sala d'espectacles reflecteix l'estructura social de la seva audiència. Igual com als primers ferrocarrils hi solia haver vagons de primera, de segona i de tercera, els equipaments esportius i escènics classifiquen per categories les localitats que posen a la venda, i això es reflecteix en els preus. Els tres criteris que marquen la qualitat d'una ubicació en una sala d'espectacles són el visual, l'auditiu i la privacitat. Les localitats més exclusives solen ser les situades a les llotges, compartiments independents per a un nombre reduït d'espectadors, separades de la resta i sovint elevades per evitar cap interferència visual o auditiva a l'hora de seguir l'espectacle. En una estructura de teatre a la italiana la millor, la que podríem anomenar llotja d'honor, sol estar centrada per permetre una visió frontal de l'escenari. Segons les dimensions de la sala també pot estar ubicada en posició lateral per tal de prioritzar tant la proximitat a l'escenari com la visibilitat dels seus ocupants per part dels altres espectadors. El Gran Teatre del Liceu de Barcelona, per exemple, té llotges a platea i a amfiteatre, però també disposa de les anomenades llotges de prosceni, a banda i banda de l'escenari, que arriben fins al quart pis, amb la qual cosa la proximitat es combina amb la verticalitat i el punt de vista sobre l'espai escènic adopta un pla cada cop més picat, per dir-ho en terminologia cinematogràfica.

Un tret diferencial de les llotges és que els seients poden ser mòbils, com si fos un saló privat, a diferència de les files de butaques a la platea, collades a terra. També l'accés a les llotges sol ser exclusiu i, en alguns casos, fins i tot poden disposar d'una avantllotja privada apta per a l'intercanvi de tota mena de secrets d'alcova. L'escriptor Tristan Bernard, un dels primers autors de mots encreuats en llengua francesa, va popularitzar un enigma de regust teatral que es refereix a les llotges amb un cert sentit de l'humor. La definició de Bernard feia: «*Il vide les baignoires et emplit les lavabos*», de 8 lletres. La resposta era *entracte* (entreacte) i la clau era al mot *baignoires* (banyeres) en sentit figurat, una de les maneres que tenen els francesos per designar les llotges dels teatres. El raonament que permetia arribar a la solució de l'enigma era que molts espectadors aprofiten l'entreacte per visitar els serveis, tot buidant les llotges per anar al lavabo a buidar la bufeta.

A banda de buidar la bufeta, el públic teatral també pot aprofitar els entreactes per buidar el bufet. Tot plegat comença a sonar una mica antic, perquè cada cop és menys habitual que un espectacle tingui entreacte i, per tant, el menjar i el beure queden circumscrits a l'abans i el després, en els bars de sala que la pandèmia del coronavirus va omplir de teranyines. Però en el cas d'espectacles llargs, i especialment

en teatres sumptuosos, destaca l'*ambigú*, una sala que pren aquest nom del terme francès que designa el també gal·licisme bufet. L'etimologia d'*ambigú* no és gens ambigua. Ve de l'adjectiu francès *ambigu*, que vol dir el mateix que en català. En el seu ús teatral guarda relació amb l'*ambigüitat* d'un àpat que no és ni dinar ni sopar, sinó una barreja de menges fàcils de consumir, com els canapès o allò que alguns insensats denominarien pica pica sense pensar ni un moment en mosquits. El gal·licisme *ambigú*, doncs, no només designa la barreja d'aliments que ofereix un bufet durant els entreactes sinó també la sala on se serveix. Igual com els vestíbuls d'alguns grans teatres són denominats amb el gal·licisme *foyer* (fogar, llar), les sales on abeurava el públic assedegat durant els entreactes reben el d'*ambigú*.

A les llotges es respiren aires de grandesa gens ambigus i hi ferumeja el flaire pretensions de les autoritats, ja siguin civils o militars, però la resta de localitats tampoc són cap exemple d'igualtat. No és el mateix seure a platea que fer-ho a l'amfiteatre o al galliner, una denominació popular per a les zones més allunyades de l'escena, que també són les més barates. En realitat, la platea és una zona privilegiada. Se suposa que és un gal·licisme que ens arriba a partir de *platée*, el terme que designa els fonaments d'un edifici, però alhora remet al llatí *platĕa* (carrer ample). Si volem mantenir una certa analogia terminològica amb la revolució francesa, la veritable zona noble se situaria a les llotges, però la platea esdevindria l'espai burgès per antonomàsia on, lluny de l'aristocràcia, predomina la meritocràcia. La qualitat de les files de platea no respon a una lògica aritmètica, perquè sovint des de les primeres files es té una visibilitat massa parcial de l'espectacle. Segons les dimensions de la sala, les localitats més valorades són les butaques centrades de les files que van de la sisena a la desena, les files on l'organització sol situar els convidats d'honor o els crítics. Una platea extensa pot reproduir l'esquema de preus dels lloguers en una gran ciutat. L'escenari equivaldria al centre i la llunyania n'abaratiria el preu. De tota manera, en alguns casos el preu de les files davanteres del primer amfiteatre, també anomenat club, poden arribar a superar les de les últimes files de la platea.

Però això és una excepció circumscrita a les dues primeres files de l'amfiteatre. A diferència de la majoria de ciutats, aquí les zones altes són les més barates. El galliner acull els espectadors amb menys poder adquisitiu, fins al punt que algunes localitats poden arribar a tenir visió reduïda o no tenir-ne gens, sobretot en les òperes. Potser per això, en algunes sales el galliner rep el nom popular de paradís.

15 Macbeth

Dir Macbeth en un teatre anglès és com cridar xampany a la plaça de la vila de Sant Sadurní d'Anoia. O pitjor, perquè en el segon cas només pots rebre la queixa formal del Consell Regulador del Cava, mentre que si un actor anglès pronuncia el nom d'una de les obres més tràgiques del Bard, els seus companys de repartiment li poden saltar al coll i la cosa pot acabar a mata-degolla. És un nom maleït perquè es considera que porta mala astrugància i per això si se n'ha de parlar dins d'un teatre es fa servir el circumloqui «the Scottish Play» (l'obra escocesa). Les supersticions són freqüents en el món de la farandula —llegiu l'entrada 33 (Xantofòbia) si en voleu conèixer més exemples—, però aquesta és especialment reconagrada. De fet, dins del teatre els actors també eviten de pronunciar fora de context alguns fragments específics de l'obra, en particular les profecies i encanteris de les bruixes.

La superstició té el seu entrellat, perquè no és el mateix dir el nom de Macbeth en referència al personatge que fer-ho per parlar de l'obra, que en realitat duu per títol *The tragedy of Macbeth*. Tampoc és indistint dir-ho a l'interior o a l'exterior de la sala. Després de la funció, ja fora de les instal·lacions del teatre, no hi ha cap problema per parlar obertament de l'obra, sense paraules prohibides, però abans de la funció, dins del teatre, si mai cap actor pronuncia la paraula Macbeth per referir-se a l'obra comet un crim de lesa teatralitat i haurà de sotmetre's a un ritual per superar la maledicció. La naturalesa del ritual pot dependre de moltes circumstàncies. Un exemple seria que el transgressor sortís de la sala on ha pronunciat el nom prohibit, fes tres voltes sobre ell mateix, escopís, renegué i tornés a picar a la porta demanant permís per entrar. Sembla comèdia, i segurament ho és, però així és com ho reproduïx *The Dresser*, una obra de teatre de Ronald Harwood de 1980 que Peter Yates va adaptar al cinema l'any 1983 amb el mateix títol, i que doblada al català es va dir *L'ajudant de camerino*.

Ningú no ha pogut documentar l'origen d'aquesta tradició, tot i que el to general de la tragèdia, amb l'assassinat de Duncan, es presta a una certa truculència. Avui en dia, una comissió d'analistes de continguts audiovisuals l'etiquetaria amb paraules com ara «violència explícita». No és estrany, doncs, que els inevitables guionistes de llegendes volguessin relacionar la superstició amb una possible mort en escena durant el muntatge original, que hauria afectat l'actor (masculí) que interpretava la malvada inductora Lady Macbeth, per la qual cosa el mateix Shakespeare hauria hagut de substituir-lo. Naturalment, no es coneix cap prova empírica que pugui donar suport a aquesta hipòtesi.

Sigui com sigui, entre els actors que han admès haver estat damnificats per la superstició de «l'obra escocesa» hi ha figures tan conegudes com Laurence Olivier o Charlton Heston.

Més enllà de la superstició, els científics també han anat a parar a Macbeth per descriure un curiós fenomen que fa pensar en Ponç Pilat. L'any 2006 la revista *Science* va publicar les conclusions d'un estudi que relacionava la neteja física amb la netedat moral i va batejar amb el nom d'efecte Macbeth la necessitat imperiosa de rentar-se les mans després de cometre algun fet moralment reprovable. Es van fer un seguit d'experiments amb dos grups d'estudiants de la Universitat Northwestern, a Illinois. En una de les proves, els del primer grup havien de recordar alguna acció poc ètica que haguessin fet en el passat: un furt, un engany, una infidelitat... Per contra, els altres havien de recordar alguna acció exemplar, com ara tornar una cosa valuosa extraviada. Després, els van donar a triar entre un llapis o una tovallola humida. La majoria dels del primer grup van triar la tovallola. Chen-Bo Zhong, investigador de la Universitat de Toronto i coautor de l'estudi sobre l'efecte Macbeth va declarar: «L'associació entre la puresa moral i la física ha estat donada per feta durant tant de temps que és sorprenent que ningú no ho hagi provat empíricament».

La superstició shakespeariana dels actors anglesos m'ha recordat una època ja llunyana. Quan la nostra filla tenia tres o quatre anys va descobrir, ves a saber per culpa de qui, les delícies gastronòmiques dels McDonalds. Concretament, un menú infantil denominat Happy Meal que premiava les menges típiques de l'hamburgueseria del pallasso amb els ninotets de moda del moment. Aquella descoberta amenaçava amb distorsionar els nostres hàbits alimentaris, que passaven per altres menges. Cada cop que, estant fora de casa, arribava l'hora de dinar i ens sentia parlar de llocs on fer-ho, demanava per un McDonalds. Eren moments delicats. Sempre hi havia alguna hamburgueseria a prop. Sabíem que qualsevol relliscada ens portava al menjar ràpid per la via ídem, de manera que ens vam empescar una estratègia verbal perquè no ens entengués quan volíem esquivar-lo. En comptes de parlar del McDonalds en vam començar a dir l'Escocès. L'estratègia eufemística va funcionar, el nostre paladar no se'n va ressentir i la nostra filla ara és del morro fi. No sé si aquesta confessió pot ser titllada d'efecte Macbeth, però val a dir que mai no m'he penedit d'haver practicat una variant de la superstició «the Scottish Play» que podríem anomenar «the Scottish Snack».

16 M_{alapropisme}

«D'homes és errar», fa la dita. Com que tots ens equivoquem, una de les estratègies infal·libles dels dramaturgs per captar la benevolència del públic és introduir algun personatge que cometi errors hilarants. Quan són confusions verbals, parlem de malapropismes. El terme ja té pedigrí, perquè va néixer amb Mrs Malaprop, un personatge més que bicentenari. El seu pare va ser el dramaturg britànic Richard Brinsley Sheridan, que el 1774 va incloure a l'obra *The Rivals* una senyora que cometia molts lapsus verbals. Dir *llengua oracle* en comptes de *llengua vernacle* o *epitafis* per *epítets*, o dir-ne directament *patafis*. Sovint la diferència és mínima i l'efecte còmic s'aconsegueix per acumulació, com en aquelles faltes que els àrbitres acaben sancionant per reiterades. Un exemple seria «Come girls, this gentleman will exhort us!» en comptes d'«escort us» (anem, senyoretetes, que aquest senyor ens exhortarà, en comptes d'acompanyarà). Durant tota l'obra la loquaç Mrs Malaprop mai no acaba de trobar la paraula apropiada i la bola es fa gran. Val a dir que Malaprop tampoc no és un cognom innocent. Sheridan el deriva de la locució adverbial francesa *mal à propos* (fora del lloc, impròpiament). L'*Oxford English Dictionary* registra la primera aparició de *malaprop* en el sentit d'un lapsus lingüístic l'any 1814 en un text de Lord Byron.

Ben aviat en anglès *malapropism* va designar l'ús incorrecte d'una paraula, i el terme ha estat adaptat a molts idiomes, perquè aquesta mena de lapsus sorgeixen a l'interior de qualsevol llengua, per col·lisió entre els registres culte i popular. Molts personatges de ficció han estat dotats d'un idiolecte semblat de lapsus que els singularitza d'una manera inoblidable. Al Quixot no li fa res que el seu escuder Sancho usi paraules cultes, però exigeix que les digui bé («no es relucida, sino reducida»). Es nota que Cervantes gaudeix molt d'aquests jocs de paraules inconscients perquè també construeix personatges que podrien ser cosins de Mrs Malaprop, com ara Monipodio, a *Rinconete y Cortadillo*, capaç de dir *naufragio* quan en realitat es refereix a un *sufragio*. Els exemples són innumbrables, i van de la narrativa al teatre, passant pel cinema, el còmic, les sèries i tota mena de formats. Un dels grans campions dels malapropismes és en Cattarella, l'hilarant ajudant del comissari Montalbano, a qui Andrea Camilleri dota d'una facilitat per al lapsus que el fa inconfusible, amb l'afegit que el traductor al català de la sèrie de novel·les de Montalbano és Pau Vidal, especialista en el jugar del mot.

En 1968 el sociolingüista valencià Lluís Vicent Aracil va publicar un extens pròleg als sainets *Les xiques de l'entresuelo* i *Tres forasters de Madrid* de l'autor de teatre valencià Eduard Escalante (1834-95). Entre

moltes altres consideracions de caire sociolingüístic, Aracil estudia el fenomen del malapropisme en alguns dels personatges dels sainets, afirma la necessitat d'introduir el terme en la nostra llengua i l'il·lustra amb exemples, en el complex marc del multilingüisme macarrònic que caracteritza el teatre d'Escalante. La definició d'Aracil és: «ús risible i impropï d'una paraula, per confusió amb una altra de fonètica similar». També afirma que sorgeixen malapropismes a l'interior de qualsevol llengua, per contacte entre els registres culte i popular. Els exemples que dona són d'àmbit general: confondre la *magnèsia* amb la *gimnàsia*, el que és *eròtic* amb el que és *neuròtic* o la *mejilla* amb la *vejiga*. L'actitud lingüística dels autors de sainets com Escalante comporta que els malapropismes, fins o barroers, estiguin a l'ordre del dia.

L'any 1999 Pau Riba va publicar *Al·lolàlia* (Proa), un volum de textos juganers que anaven plens de malapropismes. De fet, el títol és el nom d'una disfunció mental de caire lleu, una afàsia que provoca la confusió d'uns mots per altres, com si un paleta a taula et demana que li passis la calç, volent dir la sal, o un metge afirma que cada matí es lleva just abans que soni el timbre del termòmetre, en comptes del despertador. Els personatges públics que es trabuquen i es fan embolics són molt celebrats i, de vegades, aconseguen que els seus malapropismes tinguin una DO reconeguda. El reverend William Archibald Spooner (1844-1930), rector d'Oxford, ens ha llegat els spoonerismes i el polític Joan Pich i Pon (1878-1937), alcalde de Barcelona, va fer cèlebres les piquiponades. Joan Clos ho va intentar amb entusiasme encomanadís, però els seus malapropismes mai no van arribar a generar *closades*.

A primers dels noranta vaig entrar a una sucursal bancària i em vaig fregar els ulls per sota de les ulleres. En un taulell hi havia una pila de fullets a tocar d'un magnífic rètol imprès que anunciava la inquietant presència de «Follets informatius». Al costat del màgic rètol hi havia una bústia de suggeriments. Vaig agafar un full en blanc i vaig fer-me el foll: «Apreciat senyor director —hi vaig escriure—, estic encantat que l'entitat que vostè tan sàviament dirigeix hagi decidit contractar follets per informar la clientela. Li pronostico un èxit esclatant entre la població menor de catorze anys. Llàstima que la majoria d'aquests clients potencials encara no tinguin llibreta d'estalvis ni, em temo, gaire necessitat d'informar-se'n, però la idea és bona. Li suggereixo que amplii la plantilla amb un bon estol de nimfes i barrufets». Vaig signar la nota amb les meves dades i la vaig introduir a la bústia. L'atent servei de relacions públiques de l'entitat en qüestió em va trucar per disculpar-se i, de pas, per temptejar les meves ganes de difamar-los. Cap, com es pot comprovar.

17 M arxisme

No he viscut mai la traducció com una traïció, sinó com una gentilesa. Malament rai, si no hi hagués traductors! No hauria entès moltes de les coses que he llegit, vist i sentit! Potser en parlo a favor perquè n'he exercit moltes vegades, normalment traduint novel·les de l'anglès al català, i per això en conec els tràfecs. Mai, però, no he estat tan conscient dels perills d'una mala traducció com quan he traduït teatre (Tom Stoppard, Steven Berkoff, Henry Miller) perquè la paraula dita no admet relectura i requereix un ritme d'intel·ligibilitat diferent. Una de les vegades que he estat més conscient de jugar-me-la va ser a finals dels vuitanta. Vaig traduir uns guions radiofònics dels germans Marx que acabaven de ser recuperats per atzar de l'arxiu de la Biblioteca del Congrés de Washington, on feia mig segle que dormien el somni dels justos perquè durant els anys trenta la llei obligava a dipositar una còpia de tots els guions que s'emetien per la ràdio. La sèrie de programes amb dos dels germans Marx es deia *Flywheel, Shyster and Flywheel* i l'editor català els va batejar com *Groucho i Chico, advocats*. Cada rèplica era un joc de paraules. Tot un camp de mines per a un traductor.

Vegem-ne uns exemples. Groucho afirma «*I'd horse whip you if I had a horse!*» És a dir, que si tingués un cavall, et fuetejaria. El joc ve del verb anglès *horsewhip*, que vol dir fuetejar i porta el cavall incorporat. D'aquí, el gag del cavall. Cal buscar una estratègia perquè la traducció literal seria un frau. En aquest cas, em va semblar fàcil de resoldre. En català hi ha diversos verbs violents que permeten jugar amb noms d'aliment. Començant pel fuet de fuetejar. Però també hi ha atonyinar i tonyina, estomacar i tomàquet o, fins i tot, estossinar i *tocino*, tot i que *tocino* no sigui normatiu. La solució adoptada va ser: «*t'atonyinaria ben fort si tingués una tonyina a mà*».

La idea és reproduir el mecanisme per intentar provocar en el públic el mateix efecte que provoca el text original. De vegades, el traductor queda satisfet, però altres vegades la cosa és més complicada. És el cas d'un dels jocs de paraules més cèlebres dels Marx, que ja havien fet servir en una escena de la pel·lícula *The Cocoanuts* (1929) i repeteixen als guions radiofònics. Groucho acaba d'invertir en una gran plantació i la visita amb el puro fumejant, seguit pel Chico. El sentim enumerar les obres que farà aquí i assegura que allà hi haurà un pont. Literalment: «*Now, here is a little peninsula, and, eh, here is a viaduct leading over to the mainland*». Un viaducte. I Chico, al seu costat, replica: «*Why a duck?*» (Per què un ànec?) I Groucho: «*I say that's a viaduct*». I Chico: «*yes, but why a duck? Why a no chicken?*». L'escena entra en un bucle etern. La situació còmica creix de manera

inversament proporcional a la teva esperança de vida com a traductor. Com pots relacionar un viaducte amb un ànec? De fet, vaig comprovar que a les versions doblades que passaven a TVE ho havien deixat així: «*y aquí pondremos un viaducto./ Y ¿por qué un pato?/ No, un viaducto./ Ya ¿pero por qué un pato? ¿Por qué no un pollo?»* I la gent, al sofà de casa, no devia entendre res i potser pensava que l'humor dels Marx era massa elevat per al seu intel·lecte. Davant d'això, un traductor té diverses alternatives. Descartat el suïcidi, hi ha la traducció literal que passa la pilota al públic. Au, ja t'apanyaràs! O bé rius o bé penses que és un teatre de l'absurd ben absurd. Jo vaig optar per transformar el viaducte en un pont. Groucho deia «*Bé i aquí hi farem això i aquí hi farem allò i aquí hi farem un jardí amb pont i tot*». Chico no l'entenia i li demanava: «*Amb poni? Per què amb poni tot? Perquè no a cavall, també?*» Agafant el poni per les banyes. Soc conscient que no fa tanta gràcia. No podia pas suplantar Groucho Marx, però com a mínim reproduïa aquell vincle animal. De *duck & viaduct* a *poni & pont*!

En un altre moment Groucho afirmava ser l'únic de la família que no distingia una «*eight note from a bank note*». Una *eight note* és una octava i una *bank note* un bitllet. En català, el doble sentit de *note* es perdia amb el bitllet i vaig optar per fer un 2x1: «*jo era l'únic que no sabia distingir una octava d'una novena i davant d'un sol sostingut demanava una ombrel·la*». És a dir, d'un joc de paraules en vaig fer dos: entre l'octava i la novena (una pregària) i de retop el sol sostingut que podia ser la nota o l'astre, i d'aquí l'ombrel·la. És això trair el text original? No pas, això és traduir-lo. De vegades per ser fidel cal no ser literal. Com quan Groucho li diu a Chico que l'espera una suite al tercer pis, en el sentit d'habitació d'hotel, però Chico s'emociona perquè entén que l'espera una sueca (a *swede*, homòfon de suite) i respon que prefereix una polonesa al soterrani. El joc aquí és triple, perquè Chico fa broma amb la sueca i la suite musical (no la cambra), i per això la relaciona amb una polonesa (una altra forma musical). A la traducció em vaig permetre transgredir les nacionalitats i vaig parlar de fineses, enteses com a detall, i també de la dansa dita polca. Totes les traduccions han de ser fetes amb respecte, però no de respecte reverencial per la literalitat, sinó de respecte per la versemblança i l'efecte que provoca al text. I en traduccions per a l'escena, encara més.

18 **M**olta merda!

Aquest desig pudent és un indicador clar del grau de familiaritat que algú té amb el món de l'escena. Si algú us desitja molta merda de tot cor quan esteu a punt d'entrar a l'examen de conduir, posem per cas, és que freqüenta cercles de la faràndula. D'altres gremis no gasten una relació tan sana amb la porqueria. Els inversors no tenen el costum de desitjar molta merda als seus nous socis a la sala d'espera de cal notari just abans de constituir una empresa. Tampoc els paracaigudistes abans de saltar al buit. En general, associem la matèria fecal a circumstàncies negatives i per això aquesta expressió és una de les contribucions més paradoxals de les arts escèniques al llenguatge comú, una variant de la teoria de la compensació. Si us desitgen molta merda i no esteu gaire avesats a tractar amb gent del món de la faràndula, no cal que arrufeu el nas ni que intenteu ensumar quin mal us volen. En realitat us han desitjat molta sort.

Ningú no pot posar la mà al foc pel seu origen, ni que sigui per cremar-hi un document que l'acrediti. La teoria més acceptada en el gremi teatral es remunta al segle XVII, que és un bon segle per no haver d'apel·lar a l'any de la picor quan no saps documentar una cosa de manera fefaent. La idea més admesa és que el públic que s'ho podia permetre anava al teatre amb cotxe de cavalls, de manera que la rogalia quedava plena de carruatges aparcats i, esclar, mentre els passatgers gaudien de l'espectacle haques i pollins deixaven anar els productes de les seves digestions. La relació és clara. Com més femta s'acumulava al voltant de la sala, més èxit de públic hauria obtingut l'espectacle, i com més públic, més possibilitats que llancessin monedes a l'escenari. D'aquí hauria sorgit aquesta pulsio copròfila que qualsevol companyia teatral desitja en el seu fur intern. Molta merda.

Una equació amb variables com ara teatre, segle XVII i èxit de públic fàcilment ens podria fer pensar en expressions algebraiques que incloguessin William Shakespeare a l'altra banda de la igualtat. La llàstima és que en anglès l'expressió equivalent no remet al digestòleg sinó al traumatòleg, perquè quan algú vol desitjar sort a un artista anglòfon li sol dir «*break a leg*», és a dir, trenca't una cama, que comparteix el to irònic amb la nostra «molta merda» però té orígens diferent. Orígens, així en plural, perquè, com en moltes altres expressions populars, hi ha diverses teories per explicar d'on ve aquest desig tan contundent de la cama trencada. D'entrada, podríem dir que respon a la creença que dir-li bona sort a un intèrpret portaria mala sort, de manera que el millor és desitjar-li alguna desgràcia per aconseguir l'efecte invers.

Però per què una cama? Per què no un peu, un colze o el cap directament? Hi ha un grapat de teories que pretenen explicar-ho. Vegem-ne algunes. La primera estaria relacionada amb el ritual de la salutació. Tots hem vist actors tan motivats que, quan surten a saludar, transformen la reverència en un exercici de gimnàstica sueca proper al contorsionisme, de manera que el desig de trencar-se la cama seria una hipèrbole aplicada a sortir moltes vegades a saludar, símbol d'èxit absolut, i fer-ho amb intensitat creixent fins a autolesionar-se. Una segona teoria seria una simple variant d'aquesta, però menys romàntica. En aquest cas, la motivació real dels exercicis de risc que podrien provocar el trencament de la cama seria recollir les moltes monedes que el públic hauria llançat a l'escenari.

Una tercera teoria considera que l'expressió seria un homenatge a la reputada actriu Sarah Bernhardt (1844-1923). Les circumstàncies fan que aquesta teoria sembli producte de l'humor negre, perquè la Bernhardt es va fracturar de nena el genoll dret i va patir dolors a la cama durant tota la seva carrera. L'any 1914 tot es va complicar mentre interpretava *Tosca*, la mateixa obra que Puccini va adaptar a l'òpera. En l'última escena l'heroïna s'ha de llançar per un barranc i Sarah, empesa per l'entusiasme dramàtic, es va fer mal a la mateixa cama que ja la mortificava de dolor, fins al punt que el febrer de 1915 li van haver d'amputar. Fa tot l'efecte que els aficionats a l'etimologia recreativa van associar la frase a aquestes circumstàncies, més que no pas a l'inrevés, però el cert és que la Bernhardt, coixa i tot, ha passat a la història com una de les millors actrius europees.

La quarta teoria és menys èpica. En aquest cas, el trencament seria perimetral, concretament d'una ratlla denominada «*leg line*» que delimita, entre bambolines, la zona visible per part del públic. Que un intèrpret travessés aquesta ratlla per aparèixer davant de l'audiència volia dir que sortia a actuar a canvi d'una retribució econòmica, de manera que desitjar-li que algú trenqués la «*leg line*» significava desitjar-li que tingués feina remunerada. Una pirueta final podria transformar la frase de la cama trencada en un doble manlleu. En alemany usen la politraumàtica «*Hals und Beinbruch*» (trenca't el coll i la cama). Vol dir el mateix i, en teoria, és més antiga que l'anglesa, però un gir final faria que aquesta hagués nascut d'una simple imitació fonètica d'una veritable benedicció hebrea que podem transcriure com «*hatzlakha u-brakha*» (èxit i benedicció). Ara fa cent anys, en els ambients teatrals dels Estats Units l'alemany i l'ídix eren llengües molt usades, de manera que tampoc és cap desfici.

En definitiva, que rere els inquietants desitjos d'enviar-nos a cal traumatòleg o al femer, els artistes amaguen un cor noble que els fa desitjar el millor per a tothom en aquesta funció compartida per tots els mortals. Bona sort, trenqueu-vos una cama i molta merda!

19 Mutis

Aquesta col·lecció de trenta-cinc focus™ que il·luminen paraules juga al títol amb dues frases fetes: fer mutis i *mutatis mutandis*. La segona és una locució llatina d'origen medieval que es fa servir quan un text anterior és vàlid i només cal canviar-ne detalls accessoris per adequar-lo a les circumstàncies actuals. Literalment, seria com dir «introduint els canvis que calen». Quan algú, parlant de la tradició literària o dramàtica, diu que la condició humana ja ha estat descrita en la seva totalitat unes quantes vegades, ve a dir que tot ja està escrit i que, per tant, totes les creacions contemporànies ho repeteixen, *mutatis mutandis*. Fer mutis, en canvi, descriu una de les accions que el món de l'escena ha llegat a la vida social. En darrer terme, el seu origen és llatí, però podria haver passat a través de l'italià. L'accés directe del llatí seria per la via de l'adjectiu *mutus* (mut, callat), un terme que s'associa a l'arrel indoeuropea *mu-* que seria una reproducció onomatopèica d'un so que surt d'uns llavis tancats. En el cas de l'italià, seria un antic imperatiu com *mùtisi* (que se'n vagi), de *mutarsi* (moure's) relacionat amb *mutare* (canviar), que seria més aviat una acotació escènica que, *mutatis mutandis*, també acaba implicant quedar mut. En boca de l'apuntador, *mùtisi* seria una ordre taxativa de sortir d'escena per a l'autor que fa mutis. Aquesta segona hipòtesi és la més acceptada.

Una variant és fer mutis pel fòrum, que especifica la sortida d'escena. El fòrum, en un teatre, és el fons de l'escenari, als antípodes de la boca frontal, de manera que l'expressió literalment vol dir desplaçar-se al fons de l'escena, al rerepaís de la ficció que s'estigui representant. Quan la Barcelona post-olímpica va voler revivir l'adrenalínica sensació de ser el centre del món va muntar l'anomenat Fòrum Universal de les Cultures 2004. No és aquí ni el lloc ni el moment per valorar a fons aquella operació de màrqueting cultural, que va acostar perillosament el nom de la ciutat a un punyent Farsalona, però l'herència va ser poc engrescadora. Després del debut a Barcelona 2004, que va durar 141 dies, a cada nova convocatòria l'esdeveniment es va anar escurçant i reduint expectatives, la segona edició es va celebrar a Monterrey 2007, el tercer Fòrum va ser el de Valparaíso 2010, reduït dels 78 dies previstos a només 45 pel terratrèmol que aquell any va sacsejar la terra xilena. La quarta edició del Fòrum es va celebrar a Nàpols el 2013. L'any 2016 estava prevista una cinquena edició conjunta entre les ciutats de Quebec i d'Amman, la capital jordana, però sis anys abans Quebec hi va renunciar. Va fer mutis pel Fòrum Universal de les Cultures.

En el llenguatge ordinari, fer mutis (pel fòrum) també es fa servir per indicar que algú es retira discretament, però el mutis ha quedat més lligat al silenci imposat. Mutis, per a molt parlants, equival a dir expressions del tipus «mutis i a la gàbia», per callar. A Tortosa vaig sentir dir «mutis i cara de gos», com si el silenci fos imposat i es callés amb recança, sense cap ganes. Aquest mutis, per això, podria tenir dues derivades escèniques. D'una banda ens porta al cinema mut. Partint de les limitacions tecnològiques dels primers anys, a finals del segle XIX els germans Lumière i companyia van començar a projectar escenes filmades amb l'entusiasme dels pioners. D'aquell cinema primitiu es va passar, en pocs anys, a unes pel·lícules que mostraven peripècies diverses amb un estil narratiu que no podia comptar amb so sincronitzat, de manera que els pocs diàlegs que s'hi inserien només apareixien escrits, com en una vinyeta de còmic. La gran època de l'anomenat *cinema mut* va ser després de la Primera Guerra Mundial, i de fet va sobreviure l'arribada del sonor, però a finals dels felïços anys vint (en anglès, *Roaring 20s*, sorollosos, clamorosos) el cinema mut va fer mutis.

L'altra derivada escènica del mutis seria el mim, és a dir, les representacions teatrals on senyoreja el gest. Els avantpassats verbals del mim, tant en llatí com en grec, menen a l'imitador, l'actor. És un mot de creació expressiva que remet a l'ús de la mímica des del mutisme en relació al llenguatge parlat. El Tricicle és un exemple contemporani de les possibilitats infinites d'aquest mutisme de gran presència escènica. Des de l'any 1979 Joan Gràcia, Carles Sans i Paco Mir han mimat (i mimetitzat) milers de ximpleries quotidianes dels nostres congèneres fins a fer-ne un llenguatge universal apte per a tots els mamífers.

Abans de fer mutis, no vull deixar d'esmentar el gran Álvaro Mutis (1923-2013), un escriptor colombià amic de García Márquez que va escriure una de les grans obres de la literatura llatinoamericana, les novel·les de Maqroll el Gaviero, aplegades per Siruela el 1993 i reunides en un sol volum per Alfaguara l'any 1996 a *Empresas y tribulaciones de Maqroll el Gaviero*.

20 Ovació

Un pati de butaques ple de gent que pica de mans, més encara si ho fa a peu dret, és un somni humit d'artista, gairebé un lloc per viure. Alguns programes televisius han inventat aplaudímetres i hi ha aplicacions de mòbil que mesuren la intensitat de les ovacions. En realitat, el terme remet a una cerimònia amb què els antics romans celebraven un triomf menor, concedit per una petita victòria. Per tant, l'*ovatio* romana era una cerimònia menys solemne que el *triumphus*, l'honor màxim que rebia un general romà victoriós. Però això era en l'època de Plaute i Terenci. Avui en dia, qualsevol artista trobarà que una ovació sostinguda és una situació triomfal.

De fet, hi ha una categoria de rècords Guinness que mesura l'ovació més llarga, i en l'apartat d'òpera ha estat molt competida. Quan el 16 d'abril de 1972 l'Acadèmia de Hollywood va concedir l'Oscar Honorífic a Charles Chaplin, de 83 anys, els assistents van regalar-li una de les ovacions més caloroses que es recorden. Van establir que havia durat 12 minuts, que deunidó! El 22 de juliol de 2010, Plácido Domingo va representar el *Simon Bocanegra* de Verdi al Teatro Real de Madrid i l'ovació final, eixordadora, va ser de 16 minuts. La durada d'un curtmetratge. Com que va transcendir, al cap de tres dies, en la funció del dia 25 el públic va voler allargar l'ovació i s'hi van estar 25 minuts. Més que un episodi dels Simpson. I el 28 de juliol el rècord encara va pujar a 30 minuts d'aplaudiments ininterromputs. Mitja hora aplaudint no és poca cosa.

Llavors, com sol passar en aquests casos, es va desfermar entre el periodisme cultural una febre investigadora per acreditar les ovacions més llargues de la història de l'òpera. Algú va trobar escrit que a l'Òpera de Berlin l'any 1988 havien aplaudit Luciano Pavarotti durant 67 minuts seguits. Més d'una hora! Però el rècord mundial, segons les dades disponibles, el posseeix el mateix Plácido Domingo. Va ser l'any 1991, a Viena. Després de representar-hi *El mercader de Venècia* les cròniques van registrar que el públic havia aplaudit Domingo durant 80 minuts, vuit minuts més que la durada mitjana dels episodis de l'última temporada de *Joc de Trons*. Per amenitzar l'ovació, els maquinistes del teatre es van marcar 101 caigudes de teló. Tantes com dàlmates. Em sap greu pels amants de l'òpera, però em sembla una parafília incomprendible. Ja sé que les òperes són més llargues, però passar-se prop d'una hora i mitja aplaudint equival a duplicar la durada de moltes comèdies. Jo ho passaria a càmera ràpida. Youtube és ple d'aplaudidors velocistes. El rècord mundial de picamanetes és de 721 aplaudiments en 1 minut. Les mans van com les ales d'un colibrí.

Quan cursava Filologia Anglesa a la UB vam llegir *Saint Joan* de George Bernard Shaw, l'obra basada en la vida i el judici a Joana d'Arc que l'irlandès va publicar l'any 1924, poc després de la canonització de l'heroïna. Entre els encesos debats crítics que va provocar, em va cridar l'atenció el que es referia a la seva durada. En un text abrandat, Bernard Shaw es queixava amargament de les exigències del públic de teatre, que cada cop volia obres més curtes. Una discussió atemporal, si no fos pel concepte de longitud. L'irlandès trobava que la durada normal per a una obra de teatre hauria de ser de quatre hores. Un segle més tard l'estàndard s'ha reduït a més de la meitat, si convenim que un gran nombre de obres contemporànies voregen els noranta minuts.

Les excepcions confirmen aquesta regla de pa sucats amb oli, però són molt excepcionals. Un cas recent és el del muntatge de 7 hores ininterrompudes de *F.R.A.U.* d'Albert Arribas, estrenat el 22 de juliol de 2016 a la Sala Ovidi Montllor en el marc del Festival Grec. Arribas va crear l'espectacle a partir del llibre de poemes *Quadern del frau* d'Albert Balasch. El projecte va arribar al Grec després de guanyar el premi Quim Masó de 2015, i la durada del muntatge era irrenunciable. Els muntatges llargs juguen amb la resistència dels espectadors i posen a prova els actors. L'any 2004 al Festival Internacional d'Edimburg Mark Watson va completar *Overambitious*, una obra de 24 hores de durada. Els 160 espectadors podien anar entrant i sortint del teatre Cowgate Central mentre Watson anava representant. El muntatge va incloure el monòleg d'un cec, un debat sobre l'existència de Déu, la lectura de cròniques de l'Eurocopa d'aquell any (que va guanyar Grècia), extractes de la seva novel·la *Bullet Points...* Watson, que llavors tenia vint-i-quatre anys, havia disposat un lavabo a tocar de l'escenari, i no deixava d'emetre senyals acústics ni quan hi anava. L'obra va acabar amb un clímax, perquè a l'última escena Mark Watson va demanar per casar-se a la seva xicota Emily Howes, que estava entre el públic. D'això fa disset anys. Quan escric aquestes ratlles el perfil de Twitter de l'actriu ocasional diu Emily Watson Howes i es defineix com "Theatre director, mother, occasional optimist, occasional pessimist. Writer, cat-owner, producer, wife". Però l'últim tuit és de 2015. Ai.

L'any 2008 el grup de heavy metal Manowar va establir el rècord Guinness del concert més llarg. El van fer a Bulgària i va durar 5 hores i 1 minut. Per valorar-lo va bé comparar-lo amb el concert més llarg d'una bèstia escènica com Bruce Springsteen, conegut per no tenir-ne mai prou. Segons la seva pàgina oficial, el seu concert més llarg va ser el que va fer amb la E Street Band a l'estadi Santiago Bernabeu de Madrid el diumenge 17 de juny del 2012. El Boss va estar damunt l'escenari durant 3 hores 48 minuts. Ovació!

21 P ersonatges

Al món hi ha males persones i n'hi ha de bones, persones físiques i persones jurídiques, n'hi ha de primes i d'apersonades, que tendeixen a guanyar pes amb alegria. En llatí, però, la paraula *persona* designava les màscares que els actors lluien per expressar els estats d'ànim dels personatges que representaven a l'escenari. Carotes amb expressions de tristesa o d'alegria dibuixades que els cobrien el rostre i només tenien un forat a l'altura de la boca, pel qual la veu de l'intèrpret es projectava endavant, cap al públic. Una persona, doncs, no era pas un ésser humà sinó el que avui en diem un personatge. El poeta Fernando Pessoa va subratllar que, en portuguès, el seu cognom vol dir persona. Aquesta predestinació antroponímica el va empènyer a viure i escriure rere un exèrcit de màscares, l'elenc d'heterònims que conformen tota una tradició literària. Els amants de la ficció etimològica encara estiren més aquest fil per arribar al verb *personare*, ressonar, i el relacionen amb l'amplificació que pren la veu dels actors quan la projectaven per aquest forat de la màscara. Els grecs ho anomenaven *prosopopeia*, i per això aquesta veu amb tres pes ha esdevingut sinònim de personificació, la figura retòrica que atribueix qualitats humanes a animals, coses o conceptes. Gràcies als déus de la ironia, parlar amb molta prosopopeia també significa parlar amb afectació.

Encara ara, els dramaturgs encapçalen les seves obres amb una llista de personatges, breument descrits, sota el títol *Dramatis personae*, el genitiu de drama i el plural de persona. Qualsevol director de teatre que vulgui muntar una obra s'enfronta a la necessitat de fer un *càsting*, és a dir, triar els actors i les actrius que encarnaran els personatges de la llista. De vegades els directors intervenen sobre aquest cens, ja sigui per agosarament estètic o per adequar-se a les possibilitats materials del muntatge. N'eliminen personatges, en modifiquen el nom, els canvien de gènere o decideixen que un mateix actor n'interpreti més d'un. Fet i fet, sense *dramatis personae* no hi ha drama. Humans o sobrehumans, animals, vegetals o minerals, lacònics o loquaços, ocults o visibles, els personatges són imprescindibles per iniciar l'experiència artística que es completa quan algun espectador (del llatí *spectator*, observador) la contempla. Hi ha moltes menes de personatges. N'hi ha de principals i de secundaris. Els premis a la interpretació en diuen protagonistes i de repartiment. De fet, la paraula *protagonista* es forma a partir dels termes grecs primer (*proto*) i combatent (*agonistés*), que recau sobre el primer actor. L'entrada de la dona en el recinte sagrat de l'escena és tardà, però el món de l'òpera ha exportat dos italianismes per designar les protagonistes femenines: la *prima donna*, que sol ser la soprano, i la *diva* (divina en italià). L'equivalent masculí del *primo uomo* solia remetre als cantants *castrati*.

Els protagonistes aglutinen tota la lluminositat dels focus™, però els dramaturgs solen apuntalar les trames sobre un nombre variable de personatges que es reparteixen el pastís del protagonisme. En la seva celebrada *Trilogia de Deptford*, el novel·lista canadenc Robertson Davies (1913-1995) desenvolupa una trama centrada en la culpa que involucra cinc personatges que presenten una correlació operística clara. La primera novel·la de la trilogia ja porta per títol *Fifth business* (*El cinquè en joc*) i al·ludeix al cinquè membre d'un elenc líric de *dramatis personae* amb els rols ben definits. En un esquema tradicional d'òpera aquesta alineació es compon d'una primera parella de protagonistes formada per un tenor heroic i una *prima donna*, la soprano de la qual s'enamorarà l'heroi. Els acompanyen una segona parella formada per una contralt que sigui una mica bruixa, en el paper de rival de la soprano, i un baix que interpreti l'antagonista del tenor, el malvat que hi rivalitza. Aquesta simetria de la doble parella queda trencada gràcies a un cinquè personatge, generalment un baríton, conegut entre els actors com el cinquè home. Un personatge desaparellat, que sembla no encaixar enlloc però que és fonamental per a la trama per alguna actuació decisiva. Les dues parelles de protagonistes i antagonistes interpreten els millors temes musicals i protagonitzen les accions més espectaculars, però sense el cinquè en discòrdia res no funcionaria.

Que *persona* hagi esdevingut sinònim d'ésser humà demostra que les relacions socials es fonamenten en les mateixes lleis que les representacions dramàtiques. Igual com el llenguatge bèl·lic inspira bona part de la terminologia esportiva, el llenguatge escènic trasllada molts dels seus termes a l'àmbit social. De resultes d'això, la primera accepció de la paraula *personatge* als diccionaris ja no és un ésser de ficció, sinó una «Persona que ocupa una certa situació, important per jerarquia o per fama». Les complexes relacions entre la realitat i la ficció reverberen en una de les rèpliques més celebrades de Catarella, un personatge secundari inoblidable que exerceix d'ajudant del comissari Salvo Montalbano a la sèrie de novel·les policiaques d'Andrea Camilleri. Catarella, l'idiòlecte del qual és tan marcat que rep el nom de catarellès, tot sovint truca el comissari per l'interfon i li deixa anar que algun personatge vol entrevistar-s'hi «di persona personalmente», és a dir, personalment en persona.

22 Rècords

La curiositat per saber quin era l'ocell de caça més ràpid va fer que el 27 d'agost de 1955 es publicués la primera edició del popular *Llibre Guinness dels rècords*. Aquell Nadal va ser el llibre més venut al Regne Unit i des de llavors no ha deixat de publicar-se en diverses llengües i formats, inclòs el televisiu. Avui és una franquícia i motor d'inspiració d'iniciatives que aspiren a constar-hi. Batre un rècord Guinness sempre és notícia, i un espectacle necessita que se'n parli com més millor per atraure públic. Per això el món de l'escena ha mirat amb bons ulls les propostes Guinness (i per la bona cervesa, esclar). La gràcia de la cultura Guinness és que hi ha més magnituds explorables, a banda de les entrades venudes. Però si hi ha un rècord Guinness en nombre d'espectadors que mereix ser destacat en el nostre teatre és el que van aconseguir Paco Morán i Joan Pera el 27 de novembre de 1999 en l'última representació de *La extraña pareja* de Neil Simon (*The Odd Couple*, estrenada a Broadway amb Walter Matthau i Art Carney en 1965). Després de cinc temporades d'èxit continuat a Barcelona i per tot arreu, la productora Focus™ va decidir atacar el rècord Guinness d'espectadors de pagament en una sola representació, que fins aquells moments estava en 13.044 entrades i programar la funció de cloenda al Palau Sant Jordi. Ho van aconseguir, perquè finalment van ser 14.797 els espectadors que van comprar entrada. A més, La 2 va retransmetre el muntatge en directe per a Catalunya.

Paco Morán i Joan Pera van continuar actuant junts en altres muntatges, però després de cinc anys ja en devien tenir prou, d'aquella funció. Les obres que es disputen el rècord Guinness de presència continuada a la cartellera sempre acaben canviant d'actors, ni que sigui per raons biològiques. L'any 1958, quan només feia tres anys que es publicava el *Llibre Guinness dels rècords*, hi va entrar una obra de teatre que ja llavors havia batut el rècord de permanència a la història del teatre britànic, amb sis anys ininterromputs de funcions. Era *The Mousetrap* (*La ratera*) d'Agatha Christie (1890-1976), estrenada el 25 de novembre de 1952 al The Ambassadors Theatre de Londres, al West End. Quan escric l'any 2021 les representacions continuen, des de 1974 al Saint Martin's Theatre, la qual cosa implica que la ratera captura espectadors des de fa seixanta-vuit temporades, en més de vint-i-vuit mil funcions. El 25 de novembre de 2012 va celebrar les noces de diamants (60 anys) i no semblen voler-se aturar.

A França existeix un fenomen de persistència semblant, tot i que amb una proposta artística ben diferent. Des del 16 de febrer de 1957 es representen ininterrompudament al Teatre de la Huchette *La cantatrice chauve* (*La cantant calba*) i *La leçon* (*La lliçó*) d'Eugène Ionesco, dues

de les primeres obres del teatre de l'absurd. La Huchette és una sala de petit format del barri llatí de París amb capacitat per a vuitanta espectadors. En realitat, cap de les dues obres no es van estrenar en aquesta sala. *La cantatrice chauve* s'havia estrenat el 1950 al Noctambules i *La leçon* en 1951 al Poche Montparnasse, però cap de les dues obres no va tenir èxit. El teatre de l'absurd no era de fàcil digestió per al públic de l'època. Va ser sis anys després quan el cineasta Louis Malle va finançar les dues companyies que havien estrenat Ionesco perquè poguessin llogar La Huchette. La crítica deia que Ionesco havia renovat el teatre francès i el públic va començar a assistir-hi. D'això ja fa més de seixanta anys, durant els quals les funcions ininterrompudes han entrat a l'agenda d'un cert turisme cultural.

Els rècords de permanència en cartellera són conseqüència d'un èxit de públic continuat que el llibre Guinness es limita a certificar, però d'altres categories poden ser objectius per als caçadors de rècords. És el cas de la funció més llarga. En l'entrada 20 (*Ovació*) d'aquest llibre es documenten algunes funcions certament llargues, però l'única que va buscar de batre el rècord va ser la maratoniana funció celebrada el mes de gener de 2003 al Teatro Colonial de Buenos Aires. Segons van explicar Adrián di Stefano, director del teatre, i el productor Daniel Rodríguez Viera, van trucar a la casa Guinness per informar-se de si una representació contínua de 48 hores representaria un rècord i els van corroborar que mai ningú abans no ho havia fet, de manera que s'hi van posar. Van començar a representar l'obra *Antígona Vélez* de Leopoldo Marechal un divendres a les 20 hores i no van parar fins a les 20 hores del diumenge. La gesta va quedar filmada i, segons diuen les cròniques, al final de les quaranta-vuit hores d'actuació, els 25 actors de l'elenc van rebre una gran ovació i van cantar junts l'himne nacional argentí. Devia córrer el mate, i encara com no van muntar un asado amb el públic.

En l'altre extrem hi ha un rècord Guinness més recent que no és pas a l'obra més breu, sinó a l'obra més ràpidament realitzada. El dia D va ser el 13 de desembre de 2019 a Vigo. Els membres del grup de teatre gallec Albatros va rebre l'obra (*Os vellos non deben de namorarse* d'Alfonso Daniel Rodríguez Castelao) a les 8:15 del matí, van pensar en el muntatge, van elaborar-ne l'escenografia i el vestuari, es van estudiar el text, van assajar-la, van vendre les entrades i la van estrenar davant de públic a les 19:15. Tot plegat, en 11 hores i 9 segons, rècord Guinness oficial a la producció teatral més ràpida, superant la companyia escocesa Youth LimeLight, que havia invertit 20 hores i 30 minuts en muntar una obra el febrer de 2013.

Com deia mon àvia, hi ha gent per a tot.

23 **R**ocambolesc

El més jove dels germans Roca, excelsos cuiners gironins, va batejar les seves gelateries amb el sonor nom de Rocambolesc. Més enllà del joc de paraules amb l'estel·lar cognom, la tria és escaient per definir algunes de les combinacions proposades, que semblen extravagants fins que te les poses a la boca i trobes que són extraordinàries. L'adjectiu rocambolesc és sinònim tant d'extravagant com d'extraordinari. S'aplica a alguna trama plena de peripècies increïbles i a mi sempre m'havia semblat que tenia alguna cosa a veure amb les boles d'una màquina de milió, o pinball, com les que solien haver-hi als bars abans de l'era digital. La trajectòria de la bola quan baixava pel tauler de joc inclinat era erràtica. Rebotava en mil i un obstacles metàl·lics, alguns dels quals la tornaven a projectar amunt amb impuls renovat, i cada toc puntuava. El disseny del tauler inclinat propiciava les caramboles. Com més fèiem durar una bola en joc, més punts aconseguíem. Mentre la vèiem baixar esperàvem tensos, amb els dits als botons que permetien accionar les barres de control, els dos flippers que podíem fer espeternegar com si fossin les cames d'un futbolista quan xuta de tisora. La nostra missió sagrada, a banda de fer punts, era impedir que la bola es perdés i protegíem el forat amb ardor de ca cerber. Cada màquina era un món, per estructura i per tema, i cada partida una història diferent.

Durant anys, cada cop que algú parlava de situacions rocambolesques jo pensava en les caramboles que podia fer una d'aquelles boles lluent en una partida de milió, fins que un dia vaig descobrir que l'origen era molt més interessant i imprevisible. Rocambolesc és un d'aquells adjectius especials que neixen per culpa d'un personatge de ficció. Un epònim d'origen tan enrevessat com la seva definició, perquè resulta que prové d'un personatge de novel·la anomenat Rocambole, protagonista d'aventures increïbles a les obres del francès Pierre Alexis Ponson du Terrail (1829–1871), molt populars al segle XIX, i aplicables a les comèdies d'equívocs vodevilesques, amb portes que s'obren i es tanquen. Rocambole em va semblar un epònim notable perquè la majoria de noms propis que declinen en noms comuns venen de personatges històrics, de carn i ossos. Una jornada dantesca remet a l'autor de la Comèdia, una jugada maquiavèlica al d'El Príncep i una situació kafkiana al d'El Castell. Pocs són els personatges, com Rocambole, que arriben al cel de l'eponímia des de la ficció, de manera que va ser conèixer el personatge francès i posar-me a buscar-ne més.

Naturalment, de seguida que hi vaig dedicar la mateixa atenció concentrada amb què jugava a les màquines de milió, vaig començar a sentir la matracca de la bola rebotant i els punts van pujar al marcador. Al principi semblava una idea quixotesca, com la criatura més famosa de Cervantes (1605), però de seguida en vaig descobrir tants que la recerca d'epònims va acabar en un àpat verbal pantagruèlic (Rabelais, 1534). Per començar a lligar caps em va caldre recórrer a una celestina (Fernando de Rojas, 1499), és a dir, una alcavota que podria ser la patrona inspiradora de Tinder, l'aplicació de relacions on triomfen les lolites (Nabokov, 1955) i els donjoans (Zorrilla, 1844 i abans Tirso de Molina, 1630), però on no falten els perfils frankenstein (Shelley, 1818). En el món de Tinder tothom vol superar la solitud, i de seguida vaig descobrir diccionaris que tenen l'entrada robinsoniana (Defoe, 1719) per designar una persona que mena una vida tan solitària que, per no rebre, no rep ni un match al Tinder, per més pactes fàustics (Goethe, 1808) que vulgui fer amb el diable. Finalment, per tal de no avançar a cegues per les procel·loses aigües de l'aparellament verbal vaig haver de contractar un pigall, conegut en castellà amb el nom de lazarillo (Anònim, 1554), però va resultar ser tan baixet que tothom trobava que era lil·liputenc (Swift, 1726).

Salta a la vista. La narrativa ha llegat més personatges al llenguatge comú que no pas el teatre. De tots els epònims consignats fins ara, només el donjoan ha nascut dalt d'un escenari, projectat després al món de l'òpera com a Don Giovanni (Mozart, 1787). És veritat que si algú parla d'un dubte segurament acabarà reproduint la fórmula d'oposició entre el ser i el no ser del soliloqui de Hamlet (Shakespeare, 1603), però no és gaire comú sentir parlar sobre dubtes hamletians ni figura als diccionaris generals. En canvi, el DRAE recull el tartufismo (Molière, 1664) definit per associació a la hipocresia i la falsedat que caracteritza el personatge de Molière. El dramaturg francès també ha llegat el nom del criat Sosie a la seva obra Amphitryon (1668) per designar un sòsies, és a dir, un doble, algú que s'assembla extraordinàriament a algú altre. Ara bé, Molière va prendre de model l'obra homònima de Plaute en la qual el déu Mercuri adopta la figura de l'esclau Sòsia. Els millors epònims, però, són els que passen desapercebuts, com Stentor, el pregoner que brama a la Ilíada, conegut per la potència de la seva rialla, que ens ha llegat el riure estentori i, sobretot, Siphylo, un personatge del poema De Morbo Gallic (Girolamo Fracastoro, 1530) que ens ha deixat una herència enverinada: la sífilis.

24 **S**altimbanqui

El nomadisme forma part de la tradició escènica. Per arribar al públic hi ha dues possibilitats, fàcils d'explicar a partir de l'expressió que relaciona Mahoma i la muntanya, substituint-ne els components per la funció i el públic. Els artistes repeteixen l'espectacle al mateix lloc durant molt de temps per anar congregant espectadors o bé el repeteixen cada cop en un escenari diferent. Si el públic no va a la funció, la funció va al públic. En totes les disciplines escèniques la gira és una sortida que allarga la vida dels espectacles. El terme més estès per denominar aquests desplaçaments és *bolo*, un castellanisme que prové de bola i transmet de manera clara la idea de rodar. He sentit actors que ho catalanitzen per la via del *bòlit*, el joc de fusta que viatja en la popular expressió «anar de bòlit» i una vegada uns músics mallorquins em van dir que ells en deien una *lloga*, però l'ús del *bolo* és tan general que sembla difícil dir-ne de cap altra manera. Les gires poden ser més o menys extenses, però sempre són intenses, perquè aquests viatges professionals impliquen canvis en les formes de convivència entre tots els implicats en una funció quan la paraula *companyia* combina dos dels seus sentits i l'elenc teatral es fa companyia la major part del dia.

El nomadisme artístic pot ser d'índole diversa. Segons la proposta, es pot assemblar més a la vida que menen els viatjants de comerç o a la de les *troupes* dels circs ambulants. Un dels termes més expressius d'aquest nomadisme circense és el de saltimbanqui, definit pel DIEC així: «Persona que es guanya la vida fent forces, jocs i acrobàcies, sovint pels carrers i les places». El terme transmet una musicalitat italiana perquè prové de la llengua de Pirandello. És el plural de *saltimbanco*, literalment que «salta en un banc», de forma semblant als nostres saltataulells (aprenents que fan de dependents en una botiga) i saltamarges (pispes o predecessors rurals de l'esport urbà del *parkour*). Les acrobàcies dels saltimbanqui, però, provenen del grec. Acròbata vol dir «que camina sobre la punta dels peus». Un altre terme que ens va arribar de l'italià és el xarlatà, una modalitat d'artista ambulant més centrada en l'engany. El terme *ciarlatano* seria una barreja de *ciarlare* (xerrar) i *cerretano* (venedor de medicaments), en relació amb el gentilici de Cerreto, una població de l'Úmbria d'on procedien molts xarlatans ambulants que venien remeis màgics i falses indulgències. També és italià l'origen del terme *grotesc*, derivat de *grotta* (gruta), perquè *grotte* va ser el nom popular que els renaixentistes van donar a la sumptuosa Domus Aurea (Casa d'Or) quan van redescobrir les restes, abandonades durant segles, de l'enorme palau que Neró havia fet construir després de l'incendi de Roma.

Però potser el terme més transcendent que l'italià ens ha llegat en el món del nomadisme circense és el del pallaso. El mot va entrar al vocabulari català través del francès, però l'origen etimològic és l'italià *pagliaccio*, un derivat de *paglia* (palla) que designava les màrfegues. La semblança entre les robes de matalàs i la manera grotesca de vestir dels pallasos va establir el vincle. La tradició del pallaso és plena de singularitats que conflueixen en un personatge sense autor, per oposició al joc pirandellià. Un dels arquetips més consolidats és el de l'august. L'adjectiu, en sentit recte, inspira reverència i admiració per un seguit de qualitats prèmium: grandesa, excel·lència, dignitat, sublimitat, majestuositat... L'origen llatí del terme deriva dels bons presagis dels àugurs, però en l'àmbit escènic un august és un personatge còmic que vesteix de manera ridícula per oposició a tota l'excel·lència que tragina el nom, amb una cara plena d'arrugues presidida per un nas vermell. L'august és una de les imatges icòniques del pallaso, fent parella amb un carablanca des de finals del segle XIX. Es considera que la primera parella d'august i clown va ser la presentada per Footit i Chocolat el 1890 al Nouveau Cirque de París, a la manera d'anteriors parelles còmiques com Pierrot i Arlequí. El terme anglosaxó *clown* prové dels pagesos maldestres en llengües escandinaves. Es veu que en antic noruec dels homes que feien riure en diuen *klunni*. Georges Clooney encara no havia nascut.

El llegendari naixement de l'august s'associa al nom artístic d'un mosso alemany. En realitat, circulen diverses teories que conflueixen en l'espai i el temps (circ centreeuropeu entre 1864 i 1878) i, sobretot, en l'anècdota que va provocar l'espurna que encendria la hilaritat general: el mosso de pista August, torrat o sapastre de mena, provoca el caos cada cop que intervé. Dècades després del seu debut, la parella còmica de l'august i el carablanca es va veure enriquida amb un tercer en discòrdia, una espècie de contra-august creat l'any 1920 pels Fratellini (François, Paul i Albert) que ha suscitat milers de tríos, triumvirats, troiques, ternes, tríades, tripartits i tricicles d'una comicitat desbocada.

Com sol passar amb molts termes artístics, els militants ortodoxos en la seriositat solemne han imposat un ús espuri de la paraula *pallaso*, transformada en insult llancívol, per exemple entre polítics. Els lexicògrafs ho han recollit definint-lo com «la persona que pel seu capteniment poc seriós i inconsistent no mereix d'ésser tinguda sinó com un objecte de divertiment». Parafrasejant un dels nous refranys de l'era digital, cada cop que algú escup la paraula pallaso amb voluntat d'ofendre mor un gatet.

25 Sara

Aquesta entrada la comença Josep Pla, des de les pàgines del seu *Girona, un llibre de records* (1952): «Ens aturàvem un moment davant de l'aparador de la confiteria Negre per contemplar el darrer prodigi de l'art de la dolçor. En aquella època hom menjava el Sarah Bernhardt o el sarabernat, que dèiem nosaltres. Després caminàvem els vint passos de tristesa que la façana marxista de la fàbrica Grober posa al carrer Nou». Setanta anys després encara en mengem, però el sarabernat, que en deia Pla, ara és la sara, un pastís deliciós fet amb bescuit i crema de mantega, recobert amb la mateixa crema i trossets d'ametlles torrades. Resulta incontestable que aquesta llepolia blanca pren el nom de l'actriu francesa Sarah Bernhardt (1844-1923), tot un personatge que va triomfar en el teatre com ningú durant el segle XIX, va treballar també en el cinema i fins i tot va exercir d'empresària. No resulta gens estrany que li dediquessin un pastís perquè la seva anomenada va ser de tal magnitud que sovint ha estat considerada l'actriu més famosa de la història. No he sabut trobar enlloc si un pastisser va crear la sara per retre-li homenatge o bé si el van batejar amb el seu nom perquè li agradava molt. La qüestió és que ja fa més d'un segle que les sares endolceixen les boques dels llaminers i, encara ara, el referent de l'actriu no ha quedat sepultat per la vida quotidiana del pastís. A les confiteries catalanes continuen sent molt populars.

Que la Bernhardt no ha caigut en l'oblit ho demostra una altra anècdota pastissera. De maig a setembre de 2009 el dissenyador de moda francès Jean-Claude Jitrois va fer una d'aquelles operacions de màrqueting que consisteixen a plantar la bandera del cognom en territoris nous amb la fe del colonitzador que sap transformar-se en marca. Jitrois va acceptar la proposta que el cafè de la Paix, situat a la plaça de l'Òpera de París, feia a diverses personalitats, i hi va presentar un pastís. El va batejar Sarah. En aquest cas, una peça triangular de xocolata blanca amb cobertura de xocolata negra mexicana i mousse de xocolata negra veneçolana sobre una base de galetes de cacau. A la part superior del triangle s'hi podia llegir Jitrois en lletres daurades i un fragment del retrat que el pintor Georges Clairin va fer l'any 1876 de Sarah Bernhardt, l'original del qual s'exposa al Petit Palais de París. Jitrois, que ha treballat amb grans estrelles com Kate Moss, Nicole Kidman o Lady Gaga, va aprofitar la coincidència onomàstica per dedicar el pastís també a l'actriu britànica Sarah Marshall (1933-2014), però la presència forta va continuar sent la difunta Bernhardt, de qui vuitanta-nou anys després de la seva mort encara en destacaven les interpretacions de Fedra, Tosca o la Dama de les Camèlies.

Hi ha molts dolços amb nom de dona, però no en conec cap més que estigui dedicat a una reina de l'escena. Les galetes Maria, creades a Londres l'any 1874 amb motiu d'un casament reial, van prendre el nom de la núvia, la gran duquessa Maria Aleksándrovna de Rússia. Les magdalenes, més enllà de Proust i de la Maria ploràmiques de la Bíblia, van néixer el 1755 quan el rei de Polònia va voler agrair la seva cuinera Madelaine que hagués creat aquells petits pastissos arrodonits, molt apreciats pels seus il·lustres comensals per la seva esponjositat i finor. D'altres llepolies amb nom propi tampoc no provenen del món de la faràndula. El Sacher va prendre el cognom de Franz Sacher, un jove aprenent de pastisseria a Viena que el va elaborar per als convidats d'un príncep i el deliciós pastís Saint Honoré, amb una base de profiterols, crema cremada i caramel, deu el seu nom beneït a l'adreça del reboster francès Fauvel Chiboust, que el va elaborar l'any 1846 al seu obrador de la rue du Saint Honoré, a París.

L'únic epònim que pot competir amb la sara és la rebeca, entesa com a jaqueta oberta per davant amb botonera, també anomenat càrdigan. La rebeca no es menja, però també neix d'una intèrpret. En aquest cas, de Joan Fontaine a *Rebecca*, la primera pel·lícula que Alfred Hitchcock va rodar a Hollywood l'any 1940, adaptant la novel·la homònima de Daphne du Maurier. El camí del nom propi al comú és més tortuós que en el cas de la sara, perquè qui llueix la jaqueteta de llana fina que avui anomenem rebeca és Joan Fontaine, però no interpreta pas el paper de Rebeca, morta en tràgiques circumstàncies, sinó el de la segona esposa del personatge que encarna Laurence Olivier. La metonímia és una figura retòrica que consisteix a designar una cosa amb el nom d'una altra prenent l'efecte per la causa, el contingut pel continent, etcètera. En el cas de rebeca, la denominació popular neix d'aplicar el títol de la pel·lícula a la protagonista, encara que el nom no sigui el seu. A aquest curiós criteri de contigüitat encara cal afegir un darrer fet singular: la denominació només ha quallat a Espanya. Fins i tot als països iberoamericans de la nostra rebequeta en diuen un càrdigan, una denominació sense tant de glamur perquè prové de James Brudenell, Lord Cardigan, que en va fer ús a la guerra de Crimea a mitjan segle XIX. Se suposa que lluïa la jaqueta oberta mentre encapçalava la càrrega de la brigada lleugera a la Batalla de Balaclava, un nom francament inquietant per a una batalla.

26 Sàtira

La paraula sàtira ens arriba del llatí *satura*, una barreja de menjars relacionat amb l'adjectiu *satur* (tip, sadoll). Però la genealogia llatina es combina amb la paraula grega *satyros* (sàtir), que designava un semidéu silvestre que vivia als boscos en companyia de les nimfes. Per tant, podríem dir que la sàtira surt d'una olla barrejada per un cuiner que era un sàtir i val a dir que una de les accepcions de sàtir que recullen els diccionaris actuals és «home lúbric, morbosament luxuriós». Aplicada a les composicions literàries, la sàtira es defineix per la voluntat d'escarnir el satiritzat a través de la burla, destacar els aspectes ridículs dels seus comportaments i fer relluir les passions inconfessables que els motiven. Ja sigui en composicions poètiques, narratives o dramàtiques, una sàtira sempre busca violentar la víctima escollida a través de la crítica moral i la injúria sagnant. La sàtira té una dimensió política consubstancial i la seva influència sobre l'opinió pública és especialment temuda pels governants. De fet, la primigènia democràcia atenesa ja va ser molt influïda per la sàtira política que practicava, entre d'altres, Aristòfanes a les seves obres de teatre.

Una sàtira pot ser sarcàstica, però no ha de ser per força divertida. L'humor no és necessàriament satíric, encara que s'apliqui a temes polítics o religiosos, ni totes les sàtires corrosives són humorístiques. Es basen en la mordacitat, una paraula que prové del verb *mossegar* en llatí, i la seva funció principal és ferir, no pas divertir. És clar que, de vegades, l'humor acompanya les mossegades més rabioses per alleujar-ne una mica el dolor i posar-hi punts de sutura. Potser per això el pas dels anys ha fet que sigui difícil deslligar la sàtira de l'humor, fins al punt que associem el gremi d'humoristes gràfics al gènere satíric, i considerem que la caricatura n'és sinònim. Una altra de les confusions habituals és la que relaciona sàtira amb paròdia. Una paròdia pot ser satírica o no ser-ho, perquè és una imitació burlesca d'una obra seriosa, però la burla pot limitar-se a una mera imitació sense cap crítica. Els bufons de les corts medievals eren joglars còmics que excitaven la hilaritat del públic amb accions més aviat grotesques o fent gala de deformitats corporals. Les seves bufonades no molestaven mai gaire els membres de la cort. En definitiva, hi ha paròdies molt divertides que no són gens satíriques i també hi ha sàtires tan altisonants que semblen sermons.

Un altre dels termes que navega per aquestes aigües procel·loses de la paròdia és el *burlesque* anglosaxó, un mot que entra en l'anglès provinent de l'italià *burlesco* (burlesc) i que es fonamenta en la burla. Durant l'època victoriana, a la Gran Bretanya les obres denominades *burlesque* tendien a la caricatura. Eren paròdies extravagants, amb

fantasies *free style* que inclouen el transvestisme, en una barreja de sàtira i entreteniment per a adults, amb alguna actuació destinada a incomodar. Les normes socials eren l'objectiu a abatre, però hi havia múltiples estratègies escèniques. El vestuari de les dones era exuberant i sovint s'hi inclouen actuacions amb foc i contorsionisme. Als Estats Units, el *burlesque* va derivar més cap als espectacles de varietats, sobretot en clubs i cabarets, amb números musicals picants i striptease femení. L'any 1974 Tom Stoppard va estrenar *Travesties*, una obra situada a Zuric l'any 1917 durant la Primera Guerra Mundial en la qual coincideixen James Joyce en plena escriptura d'*Ulysses*, el dadaïsta Tristan Tzara i Lenin en el moment clau de la revolució russa. L'obra mostra la tradició *burlesque* europea i inclou una paròdia d'una de les cançons més populars de vodevil, *Mister Gallagher and Mister Shean*.

Ara fa cent anys, Ramón María de Valle-Inclán (1866-1936) va començar a parlar d'*esperpentos*, un neologisme que ha passat al llenguatge comú per designar algú extravagant, ridícul. Valle-Inclán va catalogar amb aquesta denominació esperpèntica algunes obres com *Farsa y licencia de la reina castiza* o *Los cuernos de Don Friolera*, però és el poeta Max Estrella, el protagonista de *Luces de Bohemia*, qui desenvolupa la teoria dels esperpents per descriure l'estil tràgic de la vida espanyola des d'una estètica de mirall deformat. L'origen de la paraula és incert, però la metàfora especular del concepte va néixer en una ubicació ben localitzada: una ferreteria al carrer Álvarez Gato de Madrid amb dos miralls a la façana, un de còncav i l'altre convex, que deformaven la figura de tothom qui s'hi posava al davant. El joc de miralls va esdevenir un reclam eficaç i molta gent hi anava a veure-s'hi, com en el cas dels miralls del Tibidabo. El mateix Valle-Inclán remarca la inspiració especular en incloure un «callejón del Gato» a *Luces de Bohemia*. La deformació de la realitat pot ser divertida, però també pot ser una crítica social, i els esperpents de Valle-Inclán són imatges tan turmentades com els capricis de Goya. Conscient d'aquesta dicotomia, l'any 1921 va definir així la seva creació: «El esperpento consiste en buscar el lado cómico en lo trágico de la vida».

Les paraules del barbat (i tràgic) Valle-Inclán remetent als afaitats (i còmics) Chapman, Cleese, Gilliam, Jones, Idle & Palin, la *troupe* dels Monty Python. Germans, canteu tots amb mi: «Always look on the bright side of life! (ara xiuleu i sant tornem-hi) Always look on the light side of life!»

27 S_{eqüela}

D'entre tots els drames històrics que William Shakespeare va dedicar als reis d'Anglaterra, probablement el més representat hagi estat *Ricard III*. També ha estat adaptat al cinema diverses vegades, notablement en la versió produïda, dirigida i interpretada per Laurence Olivier l'any 1955. Quaranta anys després Ian McKellen va escriure i protagonitzar una versió que situava el mateix argument del rei contrafet a l'Anglaterra dels anys trenta, en el xup xup que va suscitar l'arribada del feixisme. Per acabar-ho d'adobar, Al Pacino va fer el documental *Looking for Richard* (1997) per explicar les dificultats que han de vèncer els actors que interpreten Ricard III. Segurament aquest és l'origen d'una reacció atribuïda a un distribuïdor nord-americà que va contractar l'adaptació de McKellen i en volia treure el número III del títol amb un argument sensacional. Sostenia que el públic no aniria a veure la pel·li perquè pensaria que era la tercera part d'una trilogia de la qual no n'havia vist les dues primeres. La llegenda parteix d'un marc mental que equipara *Richard III* amb la saga del boxador Rocky Balboa de Sylvester Stallone, que als anys noranta ja havia arribat al V després de l'èxit esclatant de *Rocky* (1976), tota una mina comercial per al cinema, que va generar el que s'ha vingut a anomenar una franquícia: *Rocky II* (1979), *Rocky III* (1982), *Rocky IV* (1985), *Rocky V* (1990), *Rocky Balboa* (2006), *Creed* (2015) i *Creed II* (2018).

No cal afegir números romans al mateix títol perquè sigui una seqüela. Els diccionaris només recullen el significat general d'aquest terme relacionat etimològicament amb el verb seguir («Conseqüència, allò que se segueix d'una cosa») i en particular només l'associen a les conseqüències que deixen les malalties. Però en l'àmbit de la ficció *seqüela* ha fet via per designar qualsevol obra de ficció que continua una història ja desenvolupada en una altra, aprofitant-ne l'univers i situant l'acció en un temps posterior. És a dir, les seqüeles narratives responen a la pulsíó del *continuarà*, recullen l'esperit de les novel·les per entregues i desemboquen en la serialització creixent de la ficció audiovisual en l'era de les plataformes. La influència del verb *seguir* en les seqüeles posa en primer pla l'ordre cronològic i el llenguatge audiovisual de seguida va innovar creant un fum de neologismes a partir de seqüela. La primera d'irrompre en escena va ser la *prequel*, fàcilment adaptable com a preqüela, tot i les horribles propostes de dir-ne *preseqüela* o *protoseqüela*. Una preqüela és una obra posterior situada en un temps previ al de la ficció original. Per parlar de preqüeles se sol citar *Star Wars*, una sèrie de pel·lícules que es van estrenar en desordre cronològic. Segons l'*Oxford English Dictionary*, la paraula *prequel* havia aparegut impresa per primera vegada l'any 1958 en un article d'Anthony Boucher al *The Magazine of Fantasy & Science*

Fiction, on s'utilitzava per a descriure la novel·la de James Blish *They Shall Have Stars*, la primera de la tetralogia *Cities in Flight*. Però el terme no va començar a circular en àmbits massius fins als anys setanta i vuitanta, probablement popularitzada pel puzzle cronològic de *La guerra de les galàxies*.

En realitat, preqüela és un neologisme recreatiu, perquè el prefix *pre-* sí que vol dir abans, però situar-lo davant de *-quel*, o de *-qüela*, implica prendre's el *se-* de seqüela com un altre prefix que modifica la presumpta arrel *-qüela* i això, ja m'ho permetreu, no cola gens. En llatí, el nom *sequela* i el verb *sequor* no tenien, que se sàpiga, uns presumptes equivalents com *prequela* o *prequor*. Però les seqüeles (i les preqüeles) no deixen camp per verd i salten de llenguatge artístic amb facilitat. El cas de *Joc de Trons* n'és un bon exemple. L'exitosa sèrie audiovisual de HBO es va basar en les novel·les de George R. R. Martin, però la primavera de 2021 s'ha anunciat que properament donarà el seu salt al teatre, amb una preqüela creada pel mateix Martin amb el dramaturg Duncan MacMillan, amb la idea d'estrenar-la al Broadway novaiorquès, el West End londinenc i també a Austràlia. El cas de Margaret Atwood és un xic diferent. Quan va sortir, la novel·la *The Handmaid's Tale (El conte de la serventa)* (1985) ja va suscitar diverses adaptacions audiovisuals, una de les quals amb guió de Harold Pinter, però ha estat en aquest segle XXI quan ha assolit un èxit planetari a les plataformes fins transformar-se en una icona del moviment feminista. Això ha empès l'autora a escriure'n una seqüela situada quinze anys després del desenllaç d'Offred narrada per tres altres dones: *The Testaments (Els Testaments)* (2019).

La proliferació de seqüeles i preqüeles a tort i a dret ha generat altres neologismes recreatius: *Interquels* (fets que transcorren entre dues obres ja concluses), *Midquels* (quan es desenvolupen durant els fets d'una altra obra ja acabada), *Sidequels* (fets que passen al mateix univers que un altre però amb arguments no relacionats) o altres denominacions més o menys afortunades, que el neologisme sempre surt bé de preu. Aquesta entrada ha estat redactada sense maltractar cap paraula, renuncia a acabar amb un mot pengim-penjam en cap penya-segat, verbigràcia *cliffhanger*, i es reserva el dret a escriure algun dia un *spin-off*, encara que resulti espinós recordar les paraules del batxiller Sansón Carrasco al capítol IV de la segona part del *Quixot*: «Nunca segundas partes fueron buenas».

28 Soliloqui

Dialogar és una operació complexa que exigeix predisposició a escoltar i paciència, dues virtuts que no abunden. Potser per això vivim un auge del monologuisme. La facilitat d'enregistrar missatges de veu en aplicacions de missatgeria instantània ha universalitzat el soliloqui. Ara tothom va pel món parlant amb el mòbil davant de la boca com si fos una torrada. Si la meva àvia Paula, que havia nascut a finals del segle XIX, tornés a aquest món, una de les primeres coses que li cridaria l'atenció seria veure tanta gent parlant sola pel carrer. Estic segur que no li trobaria cap explicació, ella que mai no va acabar d'entendre com funcionava el telèfon fix. Quan, una tarda qualsevol, volia dir-li alguna cosa a ma mare, marcava el número de la botiga, comptava fins a tres i, sense esperar que cap veu coneguda la saludés a l'altra banda de la línia, deia el que havia de dir i penjava. Era una avançada al seu temps. Dècades abans de la invenció de Whatsapp ja feia missatges de veu.

Soliloqui prové dels mots llatins que designen el solitari (*solus*) i el parlar (*loqui*). En això, és sinònim perfecte de monòleg, que prové dels mots grecs que designen el solitari (*monos*) i el discurs (*logos*). En terminologia teatral, hi ha qui fila prou prim per diferenciar-los. En l'exercici del soliloqui, el personatge loquaç realment parlaria sol, com si llancés les seves paraules a l'aire sense d'adreçar-les a ningú en concret, mentre que en el monòleg la convenció faria que sempre es dirigís a algun interlocutor invisible i inaudible que no faria cap rèplica. Encara hi ha una tercera opció pels que parlen sols en escena, tot i que aquesta és més breu i acotada. És l'anomenat apart, i es dona quan un personatge prescindeix dels altres que en aquells moments l'acompanyen a l'escenari i s'adreça al públic, com qui obre un parèntesi i congela l'acció. Aquesta és la màgica convenció que l'apart ja llueix al nom. El protagonista i tot el públic són capaços de comunicar-se a banda de la resta de personatges. A part.

Shakespeare va escriure soliloquis memorables, el més famós dels quals conté el dilema existencial més citat de la història, el hamletjà «ser o no ser», un veritable emblema teatral. Conec quatre traduccions de *Hamlet* al català, de Magí Morera (1920), Terenci Moix (1980), Joan Sellent (2000) i Salvador Oliva (2005). Vegem-ne dues versions. En la traducció de Joan Sellent, el soliloqui comença:

Ser o no ser, aquest és el dilema:
¿és més noble sofrir calladament
les fletxes i els embats d'una Fortuna indigna,
o alçar-se en armes contra un mar d'adversitats
i eliminar-les combatent? Morir, dormir: res més...

Per la seva banda, la traducció de Salvador Oliva fa:

Ser o no ser, aquest és el dilema:
si a l'esperit li és més noble sofrir
els cops i els dards de la ultratjant Fortuna,
o armar-se contra un mar de sofriments
i enllestir-los lluitant. Morir, que és com dormir,

Avui en dia, el monòleg dramàtic dorm el son dels justos, desbordat per l'auge dels monologuistes còmics. La versatilitat del format i l'austeritat dels costos de producció en faciliten la difusió per un circuit de locals molt ampli i variat, des de teatres convencionals a sales de festes i bars musicals, passant per tota mena de tuguris i platós. Els còmics que practiquen la denominada *Stand-up comedy* americana, popularitzada per aquests verals amb el nom del format televisiu *El Club de la Comedia*, s'adrecen al públic que tenen al davant amb monòlegs breus que busquen l'eficàcia còmica. Hi abunden les situacions quotidianes i el costumisme urbà, amb històries molt properes a la narrativa dels acudits, però cada comediant és un món.

Una modalitat molt visual és el transformisme, que posa l'accent en la capacitat d'un sol actor per interpretar diversos personatges alhora, amb una agilitat de canvi que frega l'impossible. El transformista, més que monòlegs, fa números propis d'un espectacle de varietats, entre la màgia i l'acrobàcia, però també explica històries. En la tradició teatral pren el nom de fregolisme, per l'actor italià Leopoldo Fregoli (1867-1936), molt reivindicat per Joan Brossa. La seva capacitat per canviar de personatge a tota velocitat dalt de l'escenari era prodigiosa, amb canvis meteòrics de vestuari, aspecte i gènere cada pocs segons. La seva fama va transcendir el món de les arts escèniques i la ciència psiquiàtrica va arribar a batejar com a síndrome de Fregoli un trastorn psicòtic relacionat amb canvis de personalitat també conegut com el deliri dels dobles.

Fregoli no és l'únic artista que ha acabat als manuals de psiquiatria. Posats a parlar de síndromes amb nom artístic, gairebé millor que acabem aquest soliloqui transcrit apel·lant al síndrome d'Stendhal, un trastorn psicossomàtic que pateix un individu presumptament exposat a una sobredosi de bellesa artística. Se suposa que, envoltat d'obres mestres, el malalt comença a patir taquicàrdies, confusió, vertigen i al·lucinacions. Més enllà de llegar el seu nom a un síndrome que mai no he experimentat amb virulència, Stendhal (1783-1842), pseudònim de Henri Beyle, ha passat a la història per grans novel·les que m'han segrestat l'atenció, com *El Roig i el Negre* o *La Cartoixa de Parma*.

29 T_{eló}

S'aixeca el teló. No hi ha teló. S'abaixa el teló. Aquest format d'acudits dolents acaba amb el gracioset de torn demanant el títol d'una pel·lícula. En aquest cas podria ser *Missing*, la pel·li que Costa-Gavras va fer a primers dels anys vuitanta sobre el cop militar contra el president xilè Allende. No fa cap gràcia, ni el cop ni l'acudit ni el drama que protagonitzen Jack Lemmon i Sissy Spacek, però serveix per explicar la paradoxa del teló com a símbol de les arts escèniques cada cop menys present en les obres contemporànies. Ni s'aixeca ni s'abaixa perquè ja gairebé mai no hi ha teló. Tot i això, en l'imaginari popular al qual sol recórrer la publicitat, el teló (roig) continua sent la imatge simbòlica més usada per comunicar notícies relacionades amb el teatre. De fet, un títol estàndard per a una gala de presentació de qualsevol temporada escènica molt probablement contindrà la paraula teló. En canvi, cada cop hi ha més muntatges que en prescindeixen. No només els que es fan a l'aire lliure o en espais que dificultarien la instal·lació de qualsevol mena de draperia. També en les sales a la italiana el teló sovint desapareix substituït per mil i una argücies dissenyades per escenògrafs i il·luminadors.

El món contemporani ha prestigiats els processos, de manera que en molts sectors ha capgirat el punt de vista i ara posa el focus™ en allò que abans era ocult. Els secrets de la cuina han envaït els aparadors, els cables dels aparells ja no s'oculten, la ràdio emet imatges i sovint els *making-of* susciten més interès que l'obra final. En l'àmbit escènic, els processos que abans ocultava l'opacitat del teló ara formen part de molts muntatges, fins al punt que els regidors trepitgen l'escena amb moviments que responen a una coreografia planificada per retirar uns elements escenogràfics i introduir-ne d'altres. Amb la transparència com a idea de fons, aquest dinamisme de les transicions impedeix la interrupció de les funcions amb recursos audiovisuals. Llums i sons en comptes de telons tèxtils. La qüestió és que el nombre de funcions contínues augmenta de manera proporcional a la disminució de la seva durada i el teló comparteix crisi amb l'entreacte. La caiguda dels cortinatges que embel·lien la famosa quarta paret.

Tot i això, el teló no és una espècie teatral extinta, com l'apuntador. Aquesta tela gran, normalment roja, encara presideix molts escenaris del segle XXI en els seus diversos formats: el teló italià (que queda recollit a banda i banda de la boca de l'escenari), l'alemany (que puja i baixa com una guillotina) o el francès (que es recull i es desplega geomètricament formant plecs). A més, el teló ha travessat els límits de l'argot teatral per arribar al reialme del llenguatge figurat. Més enllà dels acudits de puja i baixa, el fem servir en altres contextos. Després

de la Segona Guerra Mundial, per al·ludir a la traumàtica separació entre els règims capitalistes i els comunistes que simbolitzava el mur de Berlín vam parlar del Teló d'acer. L'any 1989 el mur va caure enderrocat i es va fondre l'aliatge que des de 1945 havia dividit en dos les forces aliades. Ara ja només ens queda el teló de fons, que és l'expressió usada quan volem explicar el context d'una situació complexa. En realitat, un ús figurat d'un teló homònim, la gran tela pintada que ocupa tota l'amplària de l'escenari i que, quan està abaixada, forma part d'una decoració. El teló de fons.

Els telons també apareixen en obres narratives. Són presents en una de les escenes més novel·lesques de *Tirant lo Blanc*, just quan l'intrèpid cavaller arriba a Constantinoble i aconseguix que l'emperador acomiadi el dol per la mort del seu primogènit. Tirant entra a les alcoves de les donzelles i separa els cortinatges opacs que han mantingut durant mesos les cambres de palau a les fosques. És llavors que veu Carmesina per primera vegada i se n'enamora perdudament, en una escena memorable: «Com que les finestres havien estat molt de temps tancades, feia tanta calor que la infanta jeia espitregada, i l'àvida mirada de Tirant va topar amb dues pomes cristal·lines que li van entrar pels ulls com qui entra en un paradís i ja mai més no és capaç de trobar la porta per sortir-ne, tothora en poder d'una persona lliure, fins que la mort els separa».

Hi ha un derivat de teló que ha fet fortuna: els teloners. S'ha normalitzat en el circuit de concerts, quan un grup menys conegut obre el foc per anar escalfant l'ambient abans del plat fort de la nit. En les arts escèniques anglòfones també existeix la figura del *curtain raiser* (el que aixeca el teló), una actuació prèvia a la funció principal de la vetllada. Però els teloners han saltat dels concerts musicals a molts altres àmbits, no necessàriament artístics. Poden participar en qualsevol acte amb diversos oradors. Sobretot si és un míting polític que, naturalment, ha d'acabar amb la intervenció del líder, precedit pels seus teloners. El grau d'importància és inversament proporcional a l'ordre d'intervenció, en una irònica relectura d'aquella dita cristiana que resa: «els últims seran els primers».

30 T ragèdia

De tots els gèneres dramàtics, la tragèdia és el que apareix més vegades en titulars de premsa. Qualsevol accident mortal, desastre natural o atemptat terrorista pot rebre aquest qualificatiu amb una certa legitimitat semàntica, atesa la segona accepció del mot com a «esdeveniment funest», però el grau creixent de banalització del llenguatge periodístic fa que tot sovint una derrota esportiva molt punyent acabi rebent el qualificatiu de tragèdia. Per exemple, el 8-2 que li va clavar el Bayern de Munic al Barça a quarts de final de la Champions pandèmica del 2020, qualificat com «la tragèdia de Lisboa» o, dues dècades abans, la derrota per 4-0 davant del Milan a la final de 1994 que va suposar el final del *dream team* de Johan Cruyff en l'anomenada «tragèdia d'Atenes». La veritable tragèdia atenenca és la grega: una obra teatral amb final inevitablement desesperat. En grec, la paraula tragèdia per designar un drama heroic es va formar a partir dels mots boc (*trágos*) i cantar (*aeíðō*), perquè el boc tenia un paper molt important en les festes gregues. Les tragèdies gregues acabaven com el rosari de l'aurora, a diferència dels drames, que podien tenir desenllaços més matisats o directament feliços. L'origen cultural de la tragèdia no es troba en cap boc expiatori, d'origen hebreu, sinó en els cants i danses ditiràmiques en honor del déu Dionís. L'epítet del déu Bacus, versió llatina de Dionís, era *dithýrambus* i d'aquí prové la dionisiaca paraula ditirambe que encara avui fem servir per designar una lloança excessiva.

El sentit tràgic de l'existència tendeix a l'excés. En la tragèdia clàssica els herois s'enfronten al destí, sovint contra la fúria d'elements sobrenaturals que els perjudiquen. L'espectador que presència aquesta lluita desigual, abocada al fracàs absolut, s'identifica amb el patiment dels protagonistes i surt purificat d'aquesta projecció. D'aquí prové el terme *catarsi* (purificació), que continua sent aplicable a l'experiència emocional que molts espectadors sentim quan assistim a segons quines representacions. La *catarsi* forma part de la naturalesa espiritual de l'art. L'espectador d'una tragèdia s'emmiralla en conflictes ètics d'una certa gravetat. L'estil dels tràgics és solemne i el destí encaixa perfectament amb l'engranatge temporal que desprèn la mera pronúncia de l'adjectiu in-ex-o-ra-ble, que mena sempre a la mort. Tot sovint, a l'últim instant un ésser sobrenatural apareix dalt d'una grua, l'anomenada *deus ex machina*, per resoldre de manera dràstica els embulls que la trama havia anat teixint.

En la seva *Poètica*, Aristòtil analitza la tragèdia i posa nom als seus trets principals. El més definitori és la peripècia, un mot que en grec volia dir «capgirat sobtadament» i que descriu el pas d'una situació de

felicitat a una d'infortuni. Un exemple molt gràfic de peripècia seria la llegenda d'una presumpta campanya de publicitat que una marca de refrescos occidental va voler fer al món àrab. Segons aquesta història, que mai no he pogut documentar, l'anunciant va optar per un format de tira còmica de tres vinyetes: en la primera per l'esquerra es veia un nen plorant, en la del mig l'ampolla del refresc en qüestió i en la de la dreta un nen rient. Els valedors de la campanya, fills del supremacisme cultural d'Occident, no van tenir en compte que el sentit de la lectura en àrab va de dreta a esquerra, de manera que el destinatari del missatge hi veia un nen feliç que es posava a plorar per culpa del refresc. L'esquema perfecte de la peripècia tràgica.

Que Aristòtil establís la tragèdia com a gènere literari va servir per definir altres gèneres per oposició, tant en l'àmbit poètic com en el dramàtic. La poesia tràgica s'oposa tant a l'èpica com a la lírica i la tragèdia dramàtica ha trobat en la comèdia el seu antònim perfecte. Gravetat contra lleugeresa, plors contra rialles, destí inexorable contra la imprevisibilitat més absoluta. Amb el pas del temps, però, la tinta fosca de la tragèdia ha tacat altres teixits i s'hi ha barrejat en variants diverses que passen pel melodrama o, de manera més explícita, per la tragicomèdia quan explora la comicitat per contrast entre la desventura més calamitosa i l'aventura de l'absurd quotidià. La desmesura en l'adversitat tràgica pot arribar a sobreeixir els límits de la fatalitat i permetre lectures còmiques. El tràgic desenllaç del *Tirant lo Blanc*, amb Carmesina sagnant pel nas sobre els cadàvers arrengrerats del seu pare, l'Emperador, i del seu estimat Tirant, n'és un exemple. El filòleg Albert Hauf em va confessar que havia llegit el *Tirant* de ben jove per recomanació del poeta mallorquí Llorenç Riber. Riber havia plorat com una magdalena amb el tràgic desenllaç de la novel·la i li va transmetre aquesta impressió. Després, ja a la universitat, l'estudiant Hauf va entrar de ple en l'anàlisi de la novel·la a les classes del professor Martí de Riquer, i aquella sangada que rajava del nas de la princesa ja no el va impressionar tant. Més aviat li va semblar d'òpera bufa, «pura bufa de bou», em va dir, en paraules manllevades a Eiximenis.

De vegades les fronteres són molt primes. Entre la veritat i la mentida, entre el plaer i el dolor, entre l'aflicció i la hilaritat, entre la vida i la mort. També entre la tragèdia i la comèdia.

31 T_{ramoia}

La tramoia és un dels termes de l'argot escènic que permet establir analogies per parlar de la realitat social i política. Designa tots els mecanismes que es fan servir en les representacions teatrals per fer canvis de decorats i altres efectes especials. Formen part de la tramoia les politges, les maquinàries, els escotillons i altres ginyes mecànics ocults als ulls de l'espectador «...de manera que se consiga el efecto sin que se note el cuidado», per dir-ho amb les paraules dictades l'any 1716 per José Rodrigo Villalpando, fiscal del Consejo de Castilla, en una instrucció secreta destinada a introduir la llengua castellana a Catalunya. Els constructors d'aquests mecanismes discrets són els tramoistes i, en llenguatge sociopolític, farien el paper dels actuals *spin doctors*, els assessors que estableixen l'estratègia comunicativa de les campanyes electorals i tutel·len el dia a dia dels dirigents des de la sala de màquines. Naturalment, l'evolució dels mecanismes de la tramoia és paral·lela als avenços tècnològics de la nostra societat i el que abans eren artefactes de fusta accionats a força de braços ara són peces d'acer mogudes per motors elèctrics, però la idea és la mateixa. En l'analogia sociopolítica les al·lusions a la tramoia comparteixen protagonisme amb els tertulians que invoquen el *Xou de Truman*, una d'aquelles pel·lis que passa al refranyer contemporani associada clarament a una idea, com *El dia de la Marmota*. Val a dir que els diccionaris també defineixen *tramoia* com un embolic tramat amb enginy, un engany.

Els grecs ja feien servir mecanismes escènics com pantalles giratòries per canviar de decorat o plataformes sobre rodes per transportar els actors. El giny més popular era una grua que introduïa una deïtat des de l'exterior de l'escenari per resoldre el conflicte al final de l'obra. Més de la meitat de les tragèdies d'Eurípides inclouen aquest recurs en el desenllaç, fins al punt que es creia que n'era l'inventor i va ser parodiat per abusar-ne. El nom d'aquesta grua grega ha arribat als nostres dies en la versió llatina —*Deus ex machina* (déu sorgit de la màquina)—, però amb un sentit figurat. Ara s'aplica als guions que descabdellen els embulls que ha anat produint la història, introduint un element extern que ho resol tot a l'últim instant encara que no guardi cap lògica interna. Avui, un *deus ex machina* ja no és cap grua mecànica, sinó una manera d'acabar la història a la brava, com en aquelles obres en les quals el malvat, quan ja ho té tot a favor per sortir-se'n, perd el temps miserablement perquè es rabeja a explicar tot el que farà entre riallades sardòniques, donant peu a l'heroi de torn perquè arribi en temps de descompte i salvi els bons. Aristòtil ja va criticar aquest recurs a la *Poètica* perquè trobava que la resolució del conflicte ha de sorgir internament i no pas gràcies a elements provinents de l'exterior.

L'etimologia de tramoia la relaciona amb la tremuja, el dipòsit en forma de tronc de piràmide invertida que funciona com un embut i serveix per emmagatzemar cereals o altres matèries introduïdes per la part ampla i descarregades per la part inferior, més estreta, a través de la qual s'aboquen a camions o vagons. Per analogia, diversos objectes més o menys trapeziformes també van prendre aquest nom, i en l'ús que en va començar a fer la gent de teatre també hi va influir la proximitat de *trama*. Joan Coromines en ressegueix tota l'evolució i ja troba testimonis de l'ús figurat de *tramoya* en comediògrafs castellans com Alarcón, Figueroa o Góngora a partir de 1617, i també a València a partir de 1637.

Els primers tramoistes de teatre havien estat mariners que trobaven un nou *modus vivendi* sense haver d'embarcar-se. Els maquinistes sempre treballen a l'ombra, però el seu concurs és fonamental perquè no naufragui la representació. Igual com als vaixells hi ha el pont de comandament, al teatre a la italiana hi ha la torre de tramoia, un espai diàfan que va del terra del contrafossar a la coberta de l'espai escènic, compresos també el fossar i el teler. La torre, unida per l'arc d'emboadura al pati de butaques, balcons, galeries i accessos, és més alta que la sala i té les estructures que requereixen els mecanismes que permeten donar servei tècnic a l'escena, tant en vertical com en horitzontal. La seva finalitat és ocultar a ulls del públic tots els elements tècnics que serveixen per crear l'escena, des de telons a llums, passant per qualsevol altre giny, tot i que part del servei tècnic sol situar-se al final del pati de butaques.

La valoració social de la transparència i l'ús de recursos audiovisuals han relegat la tramoia a uns determinats codis teatrals, però alguns mecanismes mantenen el seu poder de fascinació. En les representacions tradicionals dels Pastorets que pels volts de Nadal sovintegen a tants teatres catalans no hi sol faltar l'artefacte mecànic que permet les sobtades aparicions i desaparicions del diabòlic Satanàs. Aquesta part de l'empostissat d'un escenari que es pot abaixar o fer córrer per provocar desaparicions sobtades s'anomena escotilló i la seva etimologia ens porta a les escotilles dels vaixells, mot que els amants de la ficció etimològica relacionen amb el verb francès *ecouter* perquè troben que servien per a parar orella.

32 **V**edetisme

Molts diccionaris han incorporat aquest terme, derivat d'una figura escènica, per definir una certa propensió exagerada a ser el centre d'atenció que és força freqüent en el món de les xarxes socials. El DIEC defineix *vedetisme* com «Actitud de vedet que pren la persona que es vol fer veure» i ho exemplifica amb aquesta frase, que no caurà gaire bé en el voluptuós gremi del disseny: «El vedetisme d'alguns dissenyadors». El cert és que, d'un temps ençà, són molts els gremis que han estat acusats de vedetisme. Potser el més recent, quan escric aquestes ratlles, és el dels epidemiòlegs, entrevistats a tort i a dret per culpa de la pandèmia del coronavirus, però en les últimes dècades hem sentit parlar de dissenyadors estrella, jutges estrella, cuiners estrella (Michelin) o advocats estrella, per esmentar només quatre professions estel·lars que han adquirit, en una època determinada, una gran notorietat social. O, dit en llenguatge escènic, que han estat sota els focus™.

El terme vedet ens va arribar a través del francès *vedette*, que és com s'escrivia fins que en vam anostrear la grafia acostant-la a la pronúncia que surava per sales parisenques com Bataclan o Moulin Rouge, però en realitat la paraula havia entrat al repertori francès provinent d'Itàlia. I en llengua italiana, el terme *vedette* és el plural de *vedetta*, un punt elevat d'observació o defensa, originalment escrit amb *ela* (*veletta*) i després transformat en *vedetta* per influència del verb *vedere* (veure). No deixa de tenir una certa gràcia que el sentinella, la feina del qual és observar, de sobte passi a ser observat per tothom, com si hagués tocat el botó que canvia la càmera del mòbil i es disposés a fer una selfi. En darrer terme, el que defineix l'experiència escènica és aquesta dinàmica de mirar i ser mirat. Si falta qualsevol d'aquests dos sentits de la visió l'espectacle s'esvaeix. Deixa d'existir.

Podem situar l'auge del vedetisme escènic un segle enrere, en els feliços anys vint del segle passat, tan diferents del traumàtic inici de la mateixa dècada en aquest segle XXI. A França, les *vedettes* van començar a esdevenir figures populars en els espectacles de varietats i d'allà es van exportar a molts països. La vedet era la protagonista indiscutible dels espectacles de Revista musical, els vodevils o el music-hall. El seu nom era el ganxo, les seves plomes de faisànids al cap i els boàs al coll la imatge emblemàtica, a banda dels lluentons que pampalluguejaven en les poques parts del cos que no mostrava nues. La dècada dels vint va ser la de la irrupció de les vedets, però també van triomfar en els quaranta i en els setanta, coincidint amb moments d'una certa liberalitat de costums.

Algunes vedets es van fer tan populars que van travessar els límits de la cambra de la propietat nominal i, com a mínim durant un temps, van passar al llenguatge col·loquial com a noms comuns. De nen, quan veïem alguna senyora molt empolainada, la meua àvia vilanovina (1894-1979) podia dir tranquil·lament: «guaita quina mistinguet». Ho deia amb un cert to reprovatori, com si li retragués que lluís massa o que mirés els altres amb aires de superioritat. Vaig trigar molts anys a saber que rere aquell nom de sonoritat entre mística i misteriosa s'hi amagava una vedet francesa. La tal Mistinguett, nom artístic de Jeanne Florentine Bourgeois (1875-1956), va ser una de les grans estrelles de l'època daurada del music-hall parisenc, el principal reclam de locals com el Moulin Rouge, el Folies Bergère i el Casino.

Cada època té els seus referents artístics i la veritat és que avui en dia els espectacles de varietats amb vedets semblen de l'any de la picor. O, com es diu en castellà, de l'any de la *catapum* o *catapún*, una expressió que ha entrat als diccionaris saltant directament de la tornada del popular cuplet *El polichinela*, obra del compositor cubà Ernesto Lecuona (1895-1963). El van cantar un munt de vedets picardioses, entre les quals una joveníssima Sara Montiel, sempre amb un putxineli a la mà. La lletra comença: «Entre los paisanos y los militares me salen a diario novios a millares. Como monigotes vienen tras de mí y a todos los hago que bailen así». I llavors, manipulant el ninot per fer-lo ballar, la vedet canta: «Cata-catapún, catapún, pún, candela, arza p'arriba, polichinela, cata-catapún, catapún, catapún como los muñecos en el pim, pam, pum». La banda sonora onomatopèica del ball es va fer tan popular que, passats els anys, per dir que alguna cosa era molt antiga tothom va començar a dir que era «del año de la catapún», i fins avui.

A partir dels anys vuitanta el vedetisme tradicional va començar a perdre pistonada, amb la notable excepció de les noves vedets televisives que prefiguraven la societat mediàtica que ja feia dècades que triomfava als Estats Units. Allà, els xous de cabaret i burlesque remetien a l'univers de Las Vegas, però en comptes de vedets es parla de showgirls i el glamur conviu amb capes de sordidesa. Les noves generacions d'artistes i espectadors no sembla que sintonitzin gaire amb els models sexualitzats que representa aquesta tradició de vedets emplomallades. Més aviat els semblen de l'any de la Catapum.

33 Vodevil

Resulta freqüent trobar aquest mot de sonoritat francòfona a les pàgines de política dels diaris. Basta fer una cerca a la xarxa de la parella de paraules clau «política» i «vodevil» per adonar-se que molts columnistes tiren d'aquest gènere lleuger per referir-se a una situació tan embolicada que fa riure, encara que sigui de pena. Titllar una situació política de vodevil conté un doble menyspreu. D'una banda, acusa els representants públics de frivolitat, tot insinuant que en comptes de fer la seva feina amb dignitat practiquen una modalitat involuntària d'humor, però també carrega contra els professionals del teatre que es dediquen al noble art de la comèdia. En això, el vodevil comparteix usos amb el pallasso, un altre dels mots escènics que es fan servir com a arma llancívola. El DIEC defineix el mot vodevil així: «Comèdia lleugera basada en situacions equívokes i frívoles».

El nostre vodevil és una adaptació ortogràfica del francès *vaudeville*. En aquest cas hi ha un cert consens sobre l'origen del terme, però la pulsio entre creativa i recreativa que sempre suscita l'etimologia també ha generat alguna teoria alternativa. En aquest cas una hipòtesi imaginativa sobre l'origen de *vaudeville* sorgeix per proximitat fonètica amb l'expressió «voix de ville» (veu del poble). La majoria de fonts, però, abans remetent al riu Vire, i més concretament a la seva vall, la Val de Vire, situada a la regió normanda de Calvados. En aquell indret, a primers del segle XV, un joglar anomenat Olivier Basselin va popularitzar unes cançons de taverna interpretades amb llaüt que jugaven amb els dobles sentits homofònics que permet l'idioma francès. Eren peces breus i devien triomfar tant que van sobreviure a Basselin, mort a la batalla de Formigny el mes d'abril de 1450.

A partir d'aquí, la batedora de la transmissió popular devia anar fent la seva i la mateixa gènesi del nom ja va contenir els embolics que després caracteritzarien el gènere. Tot un vodevil verbal amb foses i refoses entre *vau*, *val*, *vaux*, *voix*, de Vire i de ville fins arribar a formar el terme *vaudeville* que ha perviscut. Posteriorment se'n va publicar un aplec atribuït a Olivier Basselin i a Jean Le Houx amb el títol *Le livre des chants nouveaux de Vaudevire* (en ocasions escrit *Vaux-de-Vire*) que fixa el nom. L'èxit d'aquesta mena de cançons va fer que apareguessin en espectacles de tota mena, fins al punt que l'any 1792, en plena Revolució Francesa, es va inaugurar a París el Théâtre du Vaudeville, en el qual es van representar espectacles de varietats que en contenien, barrejades amb cuplets. En van dir *comédie en vaudevilles* i esdevenir un nou gènere còmic. Es tractava de prescindir de les consideracions morals o psicològiques i explotar les situacions xocants per fer riure, sense deixar de cantar i ballar.

Des d'aquell moment el mot vodevil va començar a designar un tipus de comèdia lleugera amb números musicals intercalats. Com tantes altres coses revolucionàries, la moda francesa acabaria travessant l'Atlàntic. A finals del segle XIX un nou concepte de vodevil va començar a triomfar als Estats Units i va mantenir la seva popularitat durant ben bé mig segle, entre els anys 1880 i la dècada dels 1930. Però el vodevil americà no tenia argument. S'assemblava més al music hall britànic que estava en voga a l'Anglaterra victoriana. En comptes d'encadenar situacions segons un fil argumental, es componia d'un seguit de números sense cap relació entre ells, a la manera circense. Tant aviat podia sortir un ventríloc com unes ballarines, animals ensinistrats, acròbates, pallassos, atletes, la dona barbuda, l'home bala o un prestidigitador. Tot, però, en un to tan vodevilesc com les actuacions dels professionals de la política.

Avui l'etiqueta de vodevil pot designar qualsevol comèdia lleugera i picantona que explori les possibilitats còmiques dels equívocs, més enllà dels números musicals o de varietats. No és cap frivolidat posarla al mateix sac que d'altres gèneres còmics amb un cert pedigrí verbal: les gatades, les astracanades, els sainets o les farses. Farsa ve del participi de *farcire* (farcir), perquè aquestes peces còmiques s'introduïen enmig de les representacions dels misteris, com un farciment. El sainet és saborós, perquè el seu nom deriva de *sáin* (greix, sagí del llatí *saginum*) i va passar d'aplicar-se a una cosa que deixava bon gust de boca a una peça breu divertida que es representava en un entreacte o al final d'una comèdia. L'astracanada, per contra, té l'origen en el topònim d'Àstrakhan, pròspera capital de la província russa homònima que s'estén a tocar de la mar Càspia, i també designa una peça còmica que pretén provocar les rialles a través d'accions desbaratades. D'aquí l'al·lusió a un lloc tan excèntric, en el sentit de llunyà de la Mediterrània. Finalment, la nostrada gatada, entesa com a peça de caire paròdic on es ridiculitza alguna actitud grandiloqüent, remet a les obres del gran Pitarra. Frederic Soler i la seva colla van fundar l'agrupació teatral La Gata per donar continuïtat al gran èxit obtingut per l'obra *L'esquella de la torratxa* de Soler. Després de dos anys al Teatre Odeon de Barcelona, el 1866 la colla pitarresca es va traslladar al Teatre Romea. Allà, La Gata va canviar de nom i va passar a dir-se Teatre Català. Una denominació que, segons on, deu continuar semblant una astracanada excèntrica. I és que la vida, a banda d'un frenesí, és un vodevil.

34 Xantofòbia

Les fòbies són terribles. Una inflació desbocada de la por que genera monstres absurds. La xantofòbia és una modalitat de cromofòbia que neix d'una por patològica al color groc, del grec *xanthós* (groc). Els xantòfobs poden patir davant de qualsevol cosa d'aquest color, des del sol a les flors, passant pels llaços grocs en suport als presos independentistes catalans. En el cas de les arts escèniques, la xantofòbia es manifesta en una de les supersticions més esteses: la necessitat d'evitar qualsevol peça de color groc perquè porta mala sort. Sobretot s'evita portar al damunt cap peça de vestir groga, però l'absència d'aquest color es fa extensiva a tot l'escenari. Les supersticions acostumen a tenir una llegenda fundacional a partir de la qual desenvolupen el poder coercitiu. En aquest cas, es remunta al 17 de febrer de 1673, dia de la mort de Jean-Baptiste Poquelin, Molière, però com sol passar amb les llegendes, hi ha més pa que formatge.

La mort d'aquest dramaturg i actor francès ha esdevingut llegendària. D'entrada, perquè va ser una mort pública, tot i que no va morir ben bé a l'escenari, com se sol pensar. Això sí, el grau d'ironia que la dita atribueix al destí aquell dia va cotitzar al màxim. El 10 de febrer Molière havia estrenat al Palais-Royal de París la seva última obra *Le Malade imaginaire* (*El malalt imaginari*), amb la Troupe du Roi, música de Marc-Antoine Charpentier i ballets de Pierre Beauchamp. El dramaturg s'hi havia reservat el paper protagonista. Interpretava Argant, un vell hipocondríac carregat de diners que viu obsedit per la seva salut. Tot el conflicte de l'obra gira al voltant de la malaltia i la mort, perquè l'esposa d'Argant i els metges que l'atenen viuen pendents d'heretar la fortuna de l'ancià. Quan, el dia 17, la Troupe du Roi anava a emprendre la quarta representació, Molière va començar a treure els pulmons per la boca. Estava acostumat als atacs de tos sanguinolenta que li provocava la tuberculosi i es va negar a anul·lar la funció. Però els atacs van persistir i se'l van haver d'endur al seu domicili de la rue de Richelieu, on va morir quatre hores després sense rebre l'extremunció ni renegar de la seva professió teatral, llavors considerada immoral. L'últim gir de la jornada és que per superar la prohibició d'inhumar-lo en recinte sagrat van haver de recórrer a un permís del rei. Al final, el van poder enterrar de nit a la zona dels albats, els nens innocents morts abans de rebre el bateig.

Sobre la mort de Molière hi ha diversos relats amb un grau de fiabilitat variable, però el que interessa aquí és la controvèrsia sobre el color de la roba que duia en el seu paper d'Argant, perquè sobre aquesta es fonamenta la superstició cromàtica de la mala sort que entre nosaltres justifica la xantofòbia teatral. Vestia Molière realment de groc aquella

nit? Doncs no. Més enllà de la precisió aritmètica que ara apliquem a la gamma de Pantones, els noms que designen els colors sempre han reflectit la seva percepció subjectiva i el de la roba que vestia el Molière moribund va ser descrit com color amarant, que és rogenc fosc, tirant a granat. El que passa és que la paraula *amarant* fa pensar en *amarillo*, el color groc en castellà, i per culpa d'un fals amic ara la xantofòbia és clarament dominant a Espanya (*no political pun intended*) i la gent de teatre evita el color groc. Les supersticions són així de sandungueres, tot i que la fòbia espanyola al color groc podria tenir un origen més castís. El capot de brega dels toreros és de color fúcsia per fora i groc per dins. En principi, les mitges dels destres també són de colors rosacis, de manera que podem associar el fúcsia a la bona sort. En canvi, el groc... Malament rai si el revers groc salta gaire a la vista, perquè voldrà dir que el toro ha investit el seu presumpte matador, l'ha banyegat i li ha tombat el capot del revés. En cas de final tràgic, l'últim color que veuria el destre seria el groc.

Al capdavant, la llegenda de Molière no pot justificar la xantofòbia, entre altres coses perquè cada tradició teatral ha tendit a desenvolupar la seva pròpia cromofòbia. A Anglaterra els actors eviten les peces de color blau (*to be blue* és sinònim d'estar trist), a França proscriuen el verd (*je suis vert* equival a estar molt emprenyat, perquè sembla que el pigment verd del vestuari, fet amb òxid de coure, provocava moltes malalties) i a l'escena italiana el color tabú és el porpra des de l'Edat Mitjana, presumptament per culpa de l'Església. Itàlia, Vaticà inclòs, és el país catòlic per antonomàsia. Encara ara, això es fa prou visible quan arriba Nadal o Setmana Santa. Antigament, durant els períodes d'Advent i de Quaresma tots els religiosos treien a passejar les seves casulles de color porpra, i aquelles èpoques coincidien amb la prohibició de fer qualsevol mena de representació no religiosa, ja fos als teatres o al carrer. La Quaresma sempre ha estat llarga, però és que en aquella època l'Advent començava a finals de novembre i es perllongava fins al febrer. Tot plegat, quatre mesos l'any de confinament artístic sense poder treballar per culpa dels purpurats que dominaven la vida pública. Sembla lògic que li agafessin tórria al color porpra, fins al punt que diu l'enèsima llegenda que algun artista ha renunciat a actuar al Teatre Regio de Torí perquè el sostre està bellament decorat de porpra.

35 Xarades

Vaig descobrir la dimensió escènica de les xarades llegint *Stephen Hero*, la primera versió inacabada que James Joyce (1882-1941) va escriure entre 1902 i 1904 sobre el personatge de Stephen Dedalus abans d'emprendre el notable procés d'estilització que desembocaria en el celebrat *Portrait of an Artist as a Young Man* (1916, *Retrat de l'artista adolescent*). Aquella primera temptativa partia del model que oferia la novel·la realista. Segons explica Richard Ellman a la seva monumental biografia de Joyce, l'irlandès va intentar cremar aquells episodis primigenis de la vida de Stephen Dedalus, però la ràpida acció salvadora de la seva germana Eileen va salvar el manuscrit del foc tot permetent que aquells esborranys menyspreats es publicuessin pòstumament l'any 1944. La gràcia del codi realista és que Joyce explicava més coses dels personatges i una de les que em va cridar l'atenció és que els feia jugar a representar xarades, tal com es veu que havia fet el mateix Joyce a la vida real. Per exemple l'interpret de la novel·la que havia d'ocultar la paraula *kaleidoscope* (calidoscopi) simulava les accions de xocar i escapar (en anglès *collide* i *escape*) per tal que la seva parella de joc l'endevinés per aproximació homofònica. En algun cas, la mímica només buscava reproduir el significat de la paraula oculta. *Sunset* (posta de sol) representada seient d'esquena a la concurrència en un sofà de respatllet corb, tot mostrant el remolí de la closca en retirada.

Fins llavors jo només coneixia la xarada en forma d'endevinalla. Uns versets que oculten la paraula resolutive trossejada en diverses parts amb sentit independent de manera que cada part està numerada i es pot arribar a la resposta final resolent primer els enigmes interiors. Per exemple, la que Victor Hugo va dedicar al teatre: «Je prends mon premier/ au coin de mon dernier,/ en sortant de mon entier», la resposta a la qual és «Thè-âtre». O bé, aquesta xarada en català del poeta Víctor Sunyol: «La primera diu que no/ la segona és per cantar,/ la tercera diu que és bo,/ Però qui se la posarà?», la solució a la qual és «Ca-mi-sa». Aquelles xarades representades per Stephen i els seus amics van omplir de sentit alguns usos del mot *xarada* en llenguatge figurat que fins llavors m'havien semblat forçats o intel·ligibles. Per exemple, quan en plena discussió sobre una situació política més o menys enrevessada algú deia que allò era una xarada, com qui diu una pantomima amb el típic bescantament que pateixen els artistes sempre que els comparen amb la realitat, verbigràcia: fer comèdia, ser un pallasso, frases així. A més, el títol de la comèdia romàntica de suspens que Stanley Donen va rodar l'any que jo vaig néixer, amb Cary Grant i Audrey Hepburn, començava a semblar-me molt més lògic.

Vaig comprovar que a primers del segle XIX els francesos van començar a preferir les xarades representades a les poètiques i la moda del nou joc de societat va traslladar-se dels salons francesos als britànics. Que l'aristocràcia anglesa va quedar-ne ràpidament seduïda ho demostra el fet que, mig segle abans que Joyce les descrivís en el primer esborrany protagonitzat per Stephen Dedalus, ja apareixen xarades representades en novel·les de la transcendència de *Vanity Fair* de William Thackeray (1848) i *Jane Eyre* de Charlotte Brontë (1847). De fet, com en tots els jocs, de seguida van aparèixer variants, en la més estricta de les quals només es podien fer gestos i estava del tot prohibit emetre cap so, mentre que en d'altres es podien fer servir onomatopeies o paraules soltes sempre que no articuessin cap frase.

En les descripcions que vaig trobar en manuals de jocs anglesos i nord-americans em vaig fixar en un detall que, de tan obvi, m'havia passat desapercebut. En anglès, el verb *to play* (d'arrel saxona) serveix per designar moltes activitats creatives que nosaltres ventilem amb verbs diferents: jugar, tocar instruments, representar. De fet, un dramaturg és un *playwright* i una obra de teatre respon al nom de *play*. També en francès representar un paper en una obra de teatre s'expressa a partir del verb *jouer*, que té el mateix origen etimològic que el nostre jugar i també serveix per tocar instruments (*Pierre joue du piano et de la guitare*). En canvi en català o en castellà, el verb jugar no ens permet relacionar música, interpretació i joc, amb un problema afegit que afligeix els amants del joc com a fenomen cultural. Massa sovint jugar pren el sentit d'apostar, d'arriscar una quantitat de diners. En anglès el joc pel joc i el joc pel guany són expressats amb paraules diferents: gaming & gambling. La novel·la *El jugador* de Fiodor Dostoievski està traduïda en anglès com *The gambler*. Al seu assaig canònic sobre el joc *Homo Ludens* (1938), John Huizinga adjudica al joc tres paraules que també serveixen per a les arts escèniques: «fer com si».

Doncs va, fem com si juguéssim a les xarades i representem amb mímica que traginem una d'aquelles tetemes que surten a les comèdies d'Oscar Wilde. Ho fem amb posat de majordom. Fem una passa, ens inclinem cerimoniosament i, amb gran delicadesa, n'aboquem una mica a una tassa invisible. Després, fem un pas al costat i repetim l'operació. I encara una tercera vegada. Llavors, fem un saltiró per ficar-nos a la pell dels convidats a qui hem servit la tassa i simulem acostar-nos-la als llavis per fer-ne un glop. Tres vegades. Quina és la paraula que oculta la nostra xarada representada? Exactament, l'has endevinada: Te-a-Tres.

Índex de paraules

Absurd 5, 17, 22
Acotacions 2, 7
Ambigú 14
Amfiteatre 12, 14
Apuntador 1, 19
Arlequí 24
Assaig 2, 9
Astracanada 33
Attrezzo, 2
August 24
Backstage 3
Bambolines 1, 3, 8
Bastidors 1, 3
Blackout 12
Bojiganga 11
Bolo 24
Bufó 26
Bululú 11
Burlesque 26, 32
Cabaret 26, 32
Caixes 3
Cambaleo 11
Camerino 3
Candilejas 12
Càrdigan 25
Castrati 21
Catapum 32
Catarsi 5, 30
Celestina 23
Chácena 3
Chorus 6
Chyronita 1
Claca 4, 8
Comèdia 5, 6, 8
Companyia 11
Consueta 1
Contrafossar 31
Cor 6
Coreografia 6, 9, 29
Corifeu 6
Coverol 1
Dantesc 23
Deus ex machina 6, 30, 31
Didascàlia 7
Ditirambes 6, 30
Diva 21

Donjoan 23
Dramatis Personae 21
Embocadura 31
Entreacte 14
Entremesos 5
Escotilló 31
Esperpent 26
Esquetx 5
Estentori 23
Estrena 2, 4, 9
Faràndula 11, 15
Farsa 33
Fàustic 23
Focus 12
Fòrum 19
Fossar 1, 31
Foyer 14
Frankenstein 23
Fregolisme 28
Gag 5
Galliner 14
Gangarilla 11
Garnacha 11
Gatades 5, 33
Glamur 9
Grotesc 24
Guinyol 8, 13
Hamletia 23, 28
Haters 4
Hegemon 6
Hypokrités 6
Jácaras 5
Kafkià 23
Lazarillo 23
Lil·liputenc 23
Linajudos 4
Llotges 14
Lolita 23
Magdalena 25
Malapropisme 16
Maquiavèl·lica 23
Maria 25
Marionetes 13
Melodrama 30
Mim 19
Mise-en-scène 7, 8
Mistinguet 32
Moixigangues 5

Monòleg 6, 20, 28
Mutis 9, 19
Nonsense 5
Ñaque 11
Obscenitat 3
Ovació 20
Pallasso 24
Pantagruèlic 23
Paradís 14
Paròdia 26
Photocall 9
Pierrot 24
Platea 14
Preestrena 9
Preqüela 27
Prima donna 21
Prompter 1
Prosceni 1, 14
Protagonista 21
Putxinel·li 32
Quixotesc 23
Rebeca 25
Regidors 1
Robinsonià 23
Rocambolesc 23
Sacher 25
Sainet 33
Saltimbanqui 24
Sara 25
Sàtira 13, 26
Seqüela 27
Sífilis 23
Slapstick 5
Soliloqui 23, 28
Sòsies 23
Souffleur 1
Stanislavski 1
Tartufisme 23
Teleprompter 1
Teló 29
Teloner 29
Titelles 13
Tragèdia 5, 6, 12, 15, 30
Tragicomèdia 30
Tramoia 2, 8, 31
Triomf 20
Vedet 32
Vodevil 5, 8, 13, 23, 26, 33

Xarada 35
Xarlatans 24