
RAMON X. ROSSELLÓ

**IRONIA I METADISCURS
EN EL TEATRE CATALÀ ACTUAL,
A PROPÒSIT D'ELSA SCHNEIDER,
DE SERGI BELBEL**

Fa uns anys ens vam acostar a un altre dels textos emblemàtics del teatre en llengua catalana del període de l'anomenada represa del teatre de text o d'autor, iniciat al voltant de la segona meitat dels anys vuitanta del segle xx. Es tractava de *Desig* (1989), de J. M. Benet i Jornet, a partir del qual vam presentar una sèrie de qüestions de caràcter teòric com ara la focalització lligada a l'ús del monòleg i del diàleg teatrals (Rosselló 2000a). No debades, el monòleg —amb les seues diverses possibilitats— ha estat un dels recursos més característics d'aquella literatura dramàtica de la segona meitat dels vuitanta i primers noranta del segle passat, com ha estat posat de manifest per diferents estudiosos (J. L. Sirera 1993; C. Batlle 1995).

Amb l'anàlisi d'*Elsa Schneider* (1987),¹ de Sergi Belbel, obra en què el monòleg esdevé l'element bàsic de la seua construcció, abordarem l'ús que a partir del monòleg es fa de la ironia de contrast entre text i context de comunicació. En aquest sentit, a diferència de *Desig*, *Elsa Schneider* es caracteritza no només per un joc o contrast entre

1. *Elsa Schneider* fou guardonada amb el premi Ignasi Iglésias 1987 i estrenada el 18 de gener de 1989 pel Centre Dramàtic de la Generalitat de Catalunya. L'espectacle fou dirigit per Ramon Simó i interpretat per Laura Conejero, Rosa Novell i Imma Colomer. Per a més informació sobre el muntatge podeu veure la tesi de X. Puchades (2005).

focalitzacions (acció exterior-interior dels personatges) dins un mateix nivell ficcional sinó especialment per aquest altre mecanisme, d'acord amb les aportacions de Pere Ballart (1994: 348-352) o Genette (2006). Així, a *Elsa Schneider* es treballa des de la ruptura de la frontera entre el nivell d'enunciació real (obra-públic) i el ficcional (el dels personatges), circumstància que comprovem en analitzar i comparar les característiques de les tres grans seqüències en què l'obra s'estructura.

1. PRIMERA I SEGONA PARTS: «ELSA» I «SCHNEIDER»

Aquest text dramàtic, des del punt de vista macroestructural, es presenta dividit en dues parts i un epíleg, cadascuna de les quals encapçalada per un títol propi. La primera apareix sota el títol «Elsa» i s'acompanya d'una nota en què es fa constar que es tracta d'una «dramatúrgia de la novel·la *Fräulein Else*, d'Arthur Schnitzler», una obra que, com ens recorda Jordi Castellanos al pròleg, «ja havia incidit en altres ocasions en el món cultural català. El 1929 va donar les pautes formals del monòleg que Carles Soldevila va utilitzar a *Fanny* [...]» (1988: 12). La segona part, titulada «Schneider», esdevé una versió teatral de la biografia de l'actriu Romy Schneider. Dues parts que comparteixen elements, com ara l'ús del monòleg d'un personatge únic, però que són plantejades amb diferències força importants, especialment, quant al tractament del temps i de l'espai, com tot seguit exposem.

Així doncs, en «Elsa», des del punt de vista de la durada temporal, veurem que l'acció es concentra en un període breu, unes hores, des de la tarda fins a la nit, amb la presència d'el·lipsis implícites d'abast mínim. Respecte a l'espai, la ficció apareix situada a un únic macroespai (San Marino), tot i que a diferents microespais al voltant de l'hotel on Elsa passa unes vacances. En aquesta primera part són les especificacions dels diferents microespais en què es desenvolupen les set seqüències allò que usa Belbel com a paratext de les escenes, per exemple, «1. EN DIRECCIÓ A L'HOTEL». A diferència d'açò, l'acció presentada en «Schneider» recorre un període llarg, concretament des del 22 de setembre de 1956 fins al 29 de maig de 1982, a partir de vuit escenes, amb la presència, per tant, d'el·lipsis d'un abast d'anys. Unes el·lipsis, per tant, ben explícites i determinades textualment, ja que en aquesta ocasió Belbel empra la datació cronològica de cada seqüència com a paratext, per exemple, «1. 22 DE SETEMBRE DE 1956», deixant de banda l'element espacial, tot i que aquest serà concretat a partir de les acotacions que encapçalen cada escena.

2. SOBRE LA FOCALITZACIÓ I EL MONÒLEG EN «ELSA» I «SCHNEIDER»

Adoptant conceptes procedents de la narratologia, amb intenció de fer aquella narratologia comparada de què ja hem parlat en altres ocasions (Rosselló 1999a), podem partir de la idea que el discurs teatral es construeix prototípicament com un relat mostratiu, sense instància ficcional que el genera i amb una focalització externa, amb la impressió aparent d'objectivitat i d'autonomia del món de ficció. No obstant això, al llarg de la història del teatre determinats usos en la construcció teatral expliciten la presència d'una instància que maneja la mostració escènica, la qual posa al descobert un punt de vista i, al capdavall, una posició ideològica. El cas més evident n'és la presència de figures, a manera de veus delegades de l'*autor*, de presentadors, comentaristes, judicadors que han trobat diferents concrecions. Però, encara més, determinades obres apareixen construïdes a partir del que Abuín González (1997: 28) ha anomenat «narradors generadors», és a dir, quan «algún personaje [...] crea, engendra con su discurso un universo dramático habitado por otros personajes de condición “antológicamente” distinta». Aquest personatge o veu, seguint Abuín González, serà un narrador (o un mostrador explícit) quan s'encarregue de contar al públic una història, amb la particularitat que el discurs oral inicial és traduït, en un procés de transemiotització, d'un codi verbal a un codi audiovisual. Una ruptura del model que esdevé característica d'una part important del teatre català dels anys seixanta i setanta del segle XX, vinculat, per exemple, al teatre èpic o al teatre-document (Rosselló 1999b i 2000b).²

Així mateix, el model del «drama modern» (Szondi 1988) ha estat transgredit mitjançant l'oralització de la interioritat dels personatges. Aquest fet comportaria l'aparició d'una focalització zero o omniscient en la globalitat de l'obra, ja que es tracta d'un mecanisme que posa en evidència aquesta instància mostradora capaç de donar-nos a conèixer també l'interior d'un personatge i de construir seqüències que marquen la presència d'un receptor extern, amb l'eliminació de la il·lusió de l'autonomia de l'esdevenir de la ficció. A més, si el monòleg interior passa a ser l'única forma de

2. En aquests models teatrals podem trobar recursos irònics de contrast entre text i context de comunicació, però no vinculats directament a una temàtica metadiscursiva. Per exemple, en *Preguntes i respostes sobre la vida i la mort de Francesc Layret, advocat dels obrers de Catalunya* (1970), de M. A. Capmany i X. Romeu, trobem una construcció amb dos nivells fictionals, el dels intèrprets i el dels personatges que aquests representen en relació a l'escenificació de la vida i mort de Layret (Rosselló 2000b).

parlament, es pot arribar a l'ús, si fa no fa, exclusiu de la focalització interna, on tot allò presentat no aniria molt més enllà de l'expressió de l'interior d'un personatge, situació que trobarem àmpliament explotada en la primera i segona parts d'*Elsa Schneider*.

Ara bé, cal no perdre de vista que no tot parlament qualificable com a monòleg respon a una focalització interna, ja que aquest pot ser perfectament un monòleg de paraules dites i no fruit de l'oralització de pensaments, emocions o sentiments d'un personatge, com ocorre en l'epíleg d'*Elsa Schneider*. El monòleg, en un sentit ampli, es podria caracteritzar, sens dubte, com una forma de parlament lligada a les convencions artístiques: l'ésser humà no acostuma a parlar en veu alta durant una certa estona sense dirigir-se a algú altre. No obstant això, en algunes obres podem veure que el monòleg és justificat a partir de la situació en què se'ns presenta el personatge, per exemple, quan se sent una veu gravada o quan el personatge parla per tal de gravar-se. Una situació diferent es construeix quan una intervenció realitzada per un personatge sí que va adreçada a un altre personatge present: un personatge, però, que no pot contestar (algú amordassat, mut, que dorm, inconscient, mort) o que no vol fer-ho.³ Per exemple, trobem en l'escena quarta de la segona part del nostre text una construcció relacionable amb aquest tipus de situació. Així, el personatge Schneider dirigeix el parlament al seu fill acabat de nàixer:

Ros amb els ulls blaus. Ros amb els ulls blaus. Ros amb els ulls blaus i un nom jueu, fill meu, un nom jueu, no me n'avergonyeixo, amb el teu pare estem d'acord, és així com ho hem decidit, de comú acord, un nom jueu, fill meu: David Christopher, fill meu, David Christopher...

(p. 64)

Així mateix, l'escena 7 d'aquesta segona part acaba adreçant-se a la seua filla morta: «Sarah, on ets? Sarah, Sarah, Sarah, Sarah, no vols venir amb... amb el que queda de la teua mare» (p. 74).

Si exceptuem, però, alguna de les situacions esmentades, el monòleg esborra la il·lusió de la quarta paret o de la separació del món de la ficció i el del públic, ja que evidencia la presència d'un receptor extern a la ficció escènica, amb la qual cosa

3. V. Valentini (1991: 70-71) parla de «diàleg evadit» com «els *solos* que tenen lloc entre un personatge que parla, i un altre silenciós, mut, sord, balucejant: l'un amb la intenció de tirar endavant i l'altre indiferent, estrany, súcube, hostil. No se sap qui parla ni a qui ho fa; sovint el qui parla és algú que observa un esdeveniment en directe o que narra un fet al qual ha assistit o que al seu torn ha sentit explicar».

l'espectador ja no assisteix a un món del qual ell no forma part. Ara bé, es poden establir graus en aquest trencament de la separació entre tots dos mons, ja que trobem situacions d'enunciació molt diferents, per exemple, pel que fa al subjecte del monòleg. Així doncs, un parlament pot fer-se, com és usual, dins el nivell ficcional que es mostra, però també fora. En aquest segon cas tindrem, agafant un terme del cinema, els anomenats parlaments *over* o superposats, és a dir, aquells enunciats per un narrador, un presentador, un comentarista, etc. Atenent la procedència del parlament, veiem que el més normal és que un parlament provinga d'una persona dramàtica, encara que també pot ser un parlament que arriba a través d'un mitjà de comunicació, com ara de la ràdio o de la televisió. Així mateix, ens podem trobar amb veus enregistrades en un magnetòfon, en vídeo o en un contestador automàtic. La presència d'un contestador, per exemple, permet escoltar parlaments que s'estan gravant o ja gravats. També s'hi podria incloure l'oralització de textos escrits, com ara cartes, missatges, articles de premsa, etc.

Dins la gamma, ben àmplia, de construcció de monòlegs, podem trobar un cas especial, el de la presència d'un text escrit en la ficció i la reproducció en veu alta de la lectura del text i dels pensaments del receptor que se'n deriven. Un exemple d'açò, el trobem en l'escena segona de la primera part d'*Elsa Schneider*. En aquesta ocasió el personatge es troba dins el món de l'acció, encara que la reproducció té lloc dins una situació en què el personatge es troba sol i en què es genera un monòleg interior al voltant de la recepció i lectura de la carta (pp. 25-26):

2. CAMBRA D'HOTEL NÚM. 77

Llums.

Un llit, un mirall i una tauleta amb un vas d'aigua. ELSA amb el jersei vermell i calces negres. La raqueta i la faldilla damunt el llit. Porta un sobre tancat a la mà.

És clar, podria ser del Fred, o de la Carolina o de la Berta...però no, és la carta que esperava de la mare [...]. (*Llegeix*) «Estimada filla...» I si llegís el final? «No pensis malament de nosaltres, filleta estimada, una forta abraçada...». Déu meu, s'han matat! No, dona, el Rudi m'hauria enviat un telegrama... (*comença a llegir*:) «Perdona'ns si t'esguerro les vacances amb una notícia tan dolenta...» [...].

Si considerem la visibilitat o no de la font sonora, comprovem que el més usual és veure la font del parlament, però pot ocórrer que aquesta no estiga present en el camp visual (parlament o veu en *off*). Açò ho observem, normalment, amb diàlegs entre un personatge que es troba en escena i un altre que es troba en un espai contigu, el que

anomenem un *diàleg escindit*. La paraula, en ocasions, pot aparèixer amb l'escena a fosques, o mitjançant converses telefòniques on només veiem un interlocutor, tot i que de vegades sentirem la veu de l'altre interlocutor. Un cas més peculiar de construcció és quan s'opta per fer desaparèixer l'interlocutor ficcional i es presenta una conversa amb un personatge que no té presència escènica i que tampoc no sentim, un recurs que tindrem ocasió de veure en *Elsa Schneider*, per exemple, en l'escena tercera de la primera part (p. 30):

Paul? Què véns a fer, aquí? Tots són al menjador sopant. Vols seure?... Per què? Sí...
No res... No, no somio, per què ho dius això?... Que estic absent? Ha, ha!, no és veritat, és que no em trobo gaire bé, ja se sap, totes les dones... Sí.

Finalment, si ens fixem en l'interlocutor ficcional, hi ha parlaments que no es dirigeixen directament a ningú, és el cas de la verbalització de la interioritat, amb l'adopció clarament d'una focalització interna. Són monòlegs propis de les persones dramàtiques i correspondrien a les verbalitzacions en veu alta de sentiments, reflexions, argumentacions, etc., que pateix o que es planteja el personatge. Dins aquest tipus de monòleg podem destacar, per una banda, el soliloqui o monòleg interior i, per l'altra, l'apart. El monòleg interior acostuma a tenir una certa extensió i apareix separat de la situació del diàleg. Dins aquest tipus de monòleg, en la dramaturgia de les darreres dècades s'ha introduït un tipus de soliloqui —el flux de consciència— que presenta uns trets formals diferents als de la dramaturgia tradicional, el qual tracta de reproduir el funcionament de la consciència. L'apart, en canvi, es caracteritza per la seua brevetat i per la integració dins el parlament. En l'apart, al personatge se li escapa algun comentari que no és escoltat pel seu interlocutor i se'ns mostra tal i com pensa o opina, la qual cosa motiva un efecte de complicitat amb el públic respecte al que està dient al seu interlocutor. Aquest mecanisme habitualment crea comicitat i, per tant, és ben present en les formes teatrals còmiques o burlesques. A *Elsa Schneider* assistim, per exemple, a una escena, com ara la tercera de la primera part, en què tenim un diàleg escindit, acompanyat d'aparts que, en alguns moments, assoleixen una extensió inusual i s'allarguen unes quantes línies (p. 33):

Trenta mil, senyor von Dorsday, trenta mil florins, una ridícula. (Per què ho he dit, això? Però està somrient, somriu, sí, somriu, ara jo també somric... El pare està salvat. N'hi hauria pogut demanar cinquanta mil i hauríem pogut comprar coses... Per rebaixar-se una mica més, ja...) Què? Ah, que... que no és tan ridícula, la quantitat? (Com?, què està dient? Oh, m'ha dit «filla estimada»! ¿Bon senyal o mal senyal?)... (Què ha volgut dir?, ¿per què diu que trenta

mil florins també s'han de guanyar?, què vol dir?, ¿per què aquest aire tan estrany?, li tremola la veu, potser? [...].

Dins aquesta reproducció de parlaments i de pensaments trobem un cas no gaire habitual, el de la reproducció d'un personatge únic en l'obra o en una seqüència, el qual funcionarà com a creador de l'exterior a aquest personatge. Un cas emblemàtic, sens dubte, en són les dues primeres parts d'*Elsa Schneider*, ja que el pensament del personatge n'esdevé pràcticament l'únic punt de vista, tot i que no s'elimina absolutament l'exterior, sobretot per la inclusió de certs objectes relacionats amb l'espai de l'acció:⁴

Espero que no creguin que estic gelosa, aquell parell. Ha, ha! Alguna cosa bruta, alguna cosa bruta, sí, entre el cosinet i la tal Cissy Mohr, n'estic segura. I tant se me'n dona... (*Es gira.*) Ara hauria de somriure... (*Somriu. Senyal de comiat amb la mà, gràciós. Es gira.*) Doncs no està gens malament el Paul... gens malament... llàstima que aquesta Cissy... Bah, res a fer, res a fer, no pateixis tieta Emma, res a fer amb el cosinet. (*Camina.*) Una tarda meravellosa! [...] ¿Per què em saluden aquests dos joves?

(p. 23)

En tot cas, la construcció més peculiar apareix a la darrera escena de la primera part. Ací veurem com Elsa acaba desmaiant-se i l'escena des d'aleshores romandrà a les fosques. Se'ns situa així a l'espai mental d'Elsa i sentirem el que els personatges que l'envolten diuen (parlaments *off*) i el seu pensament reaccionant a les paraules dels altres (p. 45):

[...] *ELSA es posa a riure histèricament, una bona estona, i es desmaia damunt les escales. Fosc sobtat.*

A partir d'ara, tot en la més absoluta foscor, tret d'una escena que ja s'indicarà. Totes les veus estaran enregistrades excepte la d'ELSA, que parlarà des de l'escenari.

Se senten murmuris, comentaris de gent, soroll de cadires que es mouen, etc.

ELSA: Què he fet?, què he fet?, què he fet?, he caigut, tot ha acabat, tot ha acabat, tothom m'ha vist, murmuris, algú m'agafa pel coll, les mans del Paul...

VEU DEL PAUL: Elsa! Elsa!

ELSA: Em tapen amb l'abric. Creuen que m'he desmaiat, creuen que m'he desmaiat.

VEU DE LA TIETA EMMA: Elsa! Elsa! Ràpid, un metge! Què li ha passat? Pobra!

ELSA: Què diu ara la tieta? [...]

4. En aquest sentit, a *Desig* véiem com el joc de contrast entre focalitzacions, escènica, era reforçat amb el recurs a l'eliminació de l'exterior del personatge que feia el monòleg, atés que només se'ns mostrava el rostre il·luminat d'aquest.

En la darrera part d'aquesta escena assistim a la mort d'Elsa, tot accentuant la focalització interna al màxim ja que l'exterior, arran del desmai, ha quedat eliminat i finalment només rebrem la verbalització de la seua última i minvant activitat mental (p. 51):

VEU: Elsa... Elsa...
ELSA: Em criden? A mi? A mi a mi a mi a mi a mi. No em desperteu, dormo tan bé.
Demà al matí... volo... volo... volo... somnio, volo... dormo i somnio... volo... no em desperteu... demà al matí...
VEU: EL...
ELSA: ... volo... somnio... dormo... somn... somn... vo...⁵

En la segona part de l'obra l'ús del monòleg interior segueix pautes molt semblants al de la primera, tot i que, segurament, les situacions a partir de les quals es desenvolupen presenten recursos més tradicionals. Així, per exemple, són reiterats els monòlegs que Schneider farà davant un espill (escenes segona, tercera i cinquena), un recurs que en la primera part tenia ja una certa presència en les escenes segona i sisena, ubicades dins habitacions. És evident que la professió de l'actriu Schneider fa més justificable i explotable aquesta situació.

3. L'EPÍLEG: «ELSA SCHNEIDER»

La tercera macroseqüència del text apareix qualificada com a «epíleg», i amb el títol propi «Elsa Schneider», idèntic, per tant, al de l'obra en la seua globalitat. Sobre aquest epíleg es pot dir, d'entrada, que ens trobem davant una seqüència amb una construcció ben diferent a la de les dues parts anteriors, sobretot perquè aquest tercer monòleg és plantejat com una apel·lació al públic, tal com revisarem en l'apartat següent.

A més a més, comprovem que la seua durada és més breu que la de les dues anteriors i, sobretot, que hi ha una continuïtat espaciotemporal en l'acció presentada, la qual cosa no donarà lloc a una divisió interna en escenes. Insistim en açò perquè considerem que no es pot parlar d'un plantejament pròxim als tres actes tradicionals,

5. Hi haurà un moment en què Elsa es recuperarà i tornarà a haver-hi llum (p. 49).

tot i la presència de tres grans unitats, sinó més aviat d'una estructura en dues grans parts (com si es tractés de dues peces breus) a les quals, aparentment, en un intent de donar un sentit global a la presentació d'aquestes, s'hi afegeix un epíleg. Un epíleg, recordem, entès com la conclusió del discurs, segons la *dispositio* retòrica, la qual «regula la divisió de una obra en partes distintas y establece la relación entre ellas»; una part final en què prototípicament «se resume el tema y se cierra, dirigiéndolo de nuevo hacia el destinatario» (Marchese & Forradellas 1991: 105). Una seqüència conclusiva, per tant, que, més enllà de dotar l'obra d'una extensió adequada, com alguns han dit, sembla respondre a la voluntat de dotar de la *coherència* definitiva al text, entès com una unitat de comunicació. I diem *coherència* en el sentit amb què s'usa aquest terme en parlar de les propietats textuales,⁶ tot i que, al capdavall, se subvertirà aquesta funció, tal com veurem després. Així doncs, si revisem la part inicial de l'epíleg, arribem a un moment en què el personatge Elsa Schneider diu (p. 81):

[...] estic dient-vos tota l'estona que sí que he de dir-vos alguna cosa, que sí, que sí, també sabeu que el que passa realment és que no sé com dir-la, com que el que passa realment és que no sé com dir-la, com començar, com tractar el tema, ara que ben mirat... ai, he dit «el tema»? he dit «el tema», oi? doncs ara se m'acaba d'acudir que potser és això la clau... què?, oh, no, no, no, no, això mai, parlar del tema és massa fàcil avui dia, quin sentit té a més a més parlar del tema?, quin absurd!, quina ocurrència, no té sentit avui dia, com puc proposar jo de parlar de «tema» quan sé que no interessa?, que ja no vol dir res, oh, que en sóc d'il·lusa, amb tant tema i tanta història [...].

Una qüestió que serà resolta una mica més avant quan el personatge diu: «sí, ja ho sé tot: només dir-vos el meu nom, començar i acabar així mateix: el principi és el final!//*Pausa.*/ Em dic Elsa Schneider» (pp. 81-82). Una conclusió aparent que juga amb els paratextos emprats, amb un recurs d'addició (Elsa + Schneider= Elsa Schneider) i amb el referent —tan recurrent en el teatre actual— de l'estructura circular (el títol i l'epíleg són el mateix).

Aquesta suposada coherència també es treballa a partir d'alguns elements que funcionarien en l'obra com a isotopies, és a dir, reiteracions o repeticions que donen coherència al text. Per exemple, el xampany, una cadira o, més en general, el protagonisme femení o el suïcidi final dels personatges. Si ens detenim en el xampany, veurem que ja

6. La coherència és la propietat que dona compte del significat global del text i, per tant, va lligada a qüestions com el tema del text, la progressió temàtica o la isotopia.

en la segona escena de la primera part Elsa comenta: «L'aire sembla xampany», com diu sempre el doctor Waldberg, sí, l'aire sembla xampany i respirant-lo m'embriago» (p. 25). En la segona part trobarem reiterades referències al xampany des de la primera escena: «Demà jo divuit anys, puc conduir, jo divuit anys i l'èxit encara no m'emborratxa. No. Ja ho sé: l'èxit no ha de ser com el xampany, mare, Daddy Blatzheim» (p. 56). En l'epíleg veiem que Elsa Schneider apareix «asseguda en una cadira en primer terme, de cara al públic, amb una copa de xampany a la mà» (p. 79). Aquesta copa provocarà al personatge preguntar-se pel seu sentit, la seua funció (p. 80), posteriorment, adquirirà el seu sentit en relació al suïcidi i a la clausura de les tres seqüències (les dues protagonistes anteriors han mort prenent-se alguna cosa d'efectes letals). Així mateix, aquesta cadira també funciona en termes de reiteració. Si revisem el final de la primera part, trobem aquesta acotació (p. 51):

La música d'orgue puja de volum i s'atura en sec. S'encén el llum. A l'escenari buit només hi ha una cadira. Uns segons. Tota la llum es concentra al voltant de la cadira buida. Uns segons així.

Fosc, sobtadament.

En la darrera escena de la segona part, veiem que Romy apareix inicialment «asseguda en una cadira a l'escenari buit» (p. 75); a la fi d'aquesta l'autor escriu: «*tota la llum s'ha concentrat en la cadira buida que s'ha quedat a primer terme. Uns segons així. Només la cadira buida il·luminada. Fosc, sobtadament*» (p. 76). L'epíleg, igualment, acabarà amb la imatge d'aquesta cadira buida, tot i que en aquesta ocasió caiguda, ja que «en aixecar-se, Elsa Schneider ha fet caure la cadira a terra» (p. 85). Al capdavall, és aquesta cadira caiguda, un objecte en progressió dins l'obra, l'element més ambigu i, potser, aquell que mereixeria una major atenció. Si se'ns permet una certa lectura d'aquesta presència, podríem pensar que l'objecte ens remet directament al lloc del públic, al públic mateix. En aquest sentit, l'escena seria concebuda com un espill o doble. A partir d'ací la cadira caiguda (la «víctima») podria interpretar-se com una imatge del discurs metateatral, com una imatge del que per a nosaltres és el tema d'aquest text i que apunta cap al vertader objecte d'aquesta peça, la comunicació teatral i els seus elements.

4. QUIN ÉS EL TEMA D'ELSA SCHNEIDER O LA VALORACIÓ DEL TEXT METADISCURSIU

Si revisem el pròleg que acompanya *Elsa Schneider*, a càrrec de Jordi Castellanos (1988: 15), comprovem que a l'hora de valorar el conjunt del text a partir de l'epíleg, a diferència de l'extensió dedicada a les dues primeres parts i a la profunditat amb què són explicades, només ens diu:

Els dos «casos» es tanquen amb un epíleg que serveix per bastir la generalització de l'obra amb la dificultosa autopresentació d'un personatge-síntesi: Elsa Schneider. Contrastant amb la forta càrrega emotiva que arrossega, ara s'acumulen elements de distanciació, des de la buidor de les paraules a l'explicitació de la convenció teatral que, una vegada més, es carrega de contingut metafòric.

El crític Marcos Ordóñez (1989: 82), amb motiu de l'estrena de l'espectacle, deia el següent en parlar de l'epíleg:

El final és una petita ximpleria, una nova mostra de la síndrome «Per a no dir res» que, ara com ara, és la més important debilitat de Belbel. Vol distanciar, vol fer humor negre i li surt un acudit obscè sobre el suïcidi —més respecte, caram!— salvat per la irresistible gràcia d'Imma Colomer [...]. Resum de la vetllada: Belbel ja sap com dir les coses; ara només li cal tenir coses a dir.⁷

Aquesta lectura d'Ordóñez, pensem, es fa a partir d'un punt de vista que centra l'interés en la recerca d'una visió sobre el món i sembla negligir —o no interessar-li— el vessant metadiscursiu que aquest final comporta i que exigeix una relectura de tot el que abans hem vist. Així, l'opinió expressada per un altre crític, Ferran Corbella (1989), s'aproxima molt més a la nostra interpretació del text en termes d'ironia i metadiscurs:

Como texto teatral *Elsa Schneider* es en cierto modo un experimento dramático que vincula dos monólogos dramáticos [...] a un epílogo distanciador que parece querer abrir un irónico interrogante sobre todo aquello —el Drama— que acabamos de «leer». Se diría que el vínculo que une las tres partes del texto fuera la distancia que media entre el llorar a moco tendido de nuestras abuelas, los suspiros de cualquier adicto a los teledramas, el espectador que acude al teatro a «purificarse» en la contemplación de los dramas ajenos —pero propios en el espejo

7. Voldríem fer constar el nostre agraïment a Xavier Puchades per facilitar-nos les crítiques del muntatge de l'obra, les quals han estat recopilades amb motiu de l'elaboració de la seua magnífica tesi doctoral, de la qual vam ser membres del tribunal avaluador.

proyectivo de la representación—, y la revelación de una convención —la teatral— que ya no tendría sentido en una época de dudas y escepticismo, de inexistentes «ilusiones».

Anem, però, per parts i vegem en què fonamentem la nostra posició. Així, si revisem amb deteniment les característiques d'aquest epíleg, potser la més destacable, pel que de trencament respecte als monòlegs de la primera i segona parts, seria l'enunciació ficcional sobre la qual es construeix, amb divergències tan bàsiques com ara el fet que el personatge-actriu s'adreça directament al públic de l'espectacle (p. 79):

És tan difícil, tan sumament complicat el que ara hauria de dir-vos que sento d'entrada la vostra incomprensió, aquesta mena de letargia que us redueix capacitats, aquest deixar-se endur per un no-sé-què que fa que precisament el que he de dir-vos, que ja és enrevessat per si sol, se m'esborri del cap, o millor dit, se'm quedi donant voltes pel cap sense voler sortir [...].

Així doncs, si bé aquest epíleg, també, és un monòleg d'un personatge femení, serà plantejat amb diferències molt importants respecte a les dues parts anteriors. En primer lloc, el parlament és un monòleg de paraules i no una reproducció de pensaments, com, bàsicament, véiem en les escenes de les altres parts; per tant, passaríem d'un ús de la focalització interna a una focalització externa.⁸ En segon lloc, aquest parlament enunciat per una actriu-personatge, denominada Elsa Schneider, s'adreça al públic real, amb la qual cosa varia absolutament el marc ficcional anterior i assistim a una comunicació directa entre aquesta actriu i l'auditori, amb un trencament clar de la quarta paret.

Aquest tercer personatge, així mateix, compta amb un estatut ficcional ben diferent als altres dos. Recordem que la primera és un personatge creat ja per un autor i recreat en forma teatral, i el segon és una persona real esdevinguda matèria teatral. No sabem si es tracta d'una sèrie buscada, però s'observa una clara progressió en el grau de ficcionalització: del personatge recreat al personatge basat en la realitat, fins al personatge-actor, un personatge metaficcional.⁹ Així doncs, aquest tercer personatge, situat en un nivell ficcional diferent, se'ns presenta a manera de portaveu qualificat de

8. Tot i això, encara hi trobem algun fragment breu a manera d'apart, la qual cosa ens portava a comentar a l'inici de l'article que allò més destacable no és tant el canvi de la focalització dominant sinó el recurs a la ironia a partir de l'epíleg.

9. Dins aquesta progressió es pot destacar el fet que, tot i que en la segona part no hi ha una ruptura del nivell ficcional, sí que l'autor ficcionalitza el lloc del públic, al qual, molt sovint, s'adreça el personatge Schneider com si es tractés d'un espai latent contigu on hi hauria altres personatges.

l'obra, com si fos una veu delegada de l'autor («el que he de dir-vos»), una veu que ha de donar al receptor de l'obra respostes al voltant del que fins ara s'ha representat. Ara bé, aquesta veu, instal·lada, se'ns vol fer creure així, en un pla de realitat, es presenta plena de dubtes i cabòries, dilatant una suposada resposta durant minuts fins que arriba al que, en principi, és el final de l'obra: «Que no s'apagava aquí, el llum?... Vaja, no respon ningú... I... i... què faig jo ara, aquí?, ja he fet el que havia de fer, no?». El llum, però, no s'apaga i assistim a una suposada improvisació de la intèrpret, com si es tractés d'un segon moment d'aquest epíleg (una segona seqüència no explícita) en què, per damunt seu, encara se'ns mostra una instància més poderosa i més pròxima a l'autor: la il·luminació. O, si es vol, la cabina dels tècnics, l'altre gran espai de la representació, aquest, però, amb les característiques del manipulador invisible que mou els fils del personatge-titella que posa la cara en escena (pp. 82-83):

... doncs això!, presentar-vos aquestes dues magnífiques actrius: la de la meva dreta, que ha interpretat un paper preciós, la senyoreta Elsa [...], i la de la meva esquerra, que ha interpretat Schneider, la vida de la famosíssima actriu, marcada per un tràgic destí...

Pausa.

I això és tot.

ELSA SCHNEIDER mira per damunt els espectadors com si busqués la cabina de control.

Que no s'apagava aquí, el llum?... Vaja, no respon ningú... [...] oh, no entenc res de res, és que no és normal, aquesta situació, és anormal, jo aquí davant de tots vosaltres, fent la idiota quan ara sí que no tinc absolutament res a dir, res a explicar-vos, les històries ja han estat explicades, la tragèdia ja pertany al passat... ai, que em poso transcendent!... [...].

Aquest «succés imprevist» provoca el desconcert de l'actriu i, a la recerca ara ella de respostes, es girarà i s'adreçarà a les altres dues actrius —que havien romàs no identificades en la penombra— per preguntar-los si tenen idea de què pot fer per acabar:

Lentament, cerimoniosament, la intèrpret d'ELSA i la intèrpret de SCHNEIDER mostraran a ELSA SCHNEIDER el que amagaven a l'esquena: ELSA el vas d'aigua amb veronal i SCHNEIDER el pot de pastilles [...]. Sembla com si convidessin ELSA SCHNEIDER a beure el xampany que té a la copa [...]. Alguna cosa l'empeny a beure, però potser té por.

Després de beure's el líquid d'un sol glop, Elsa Schneider diu: «Volíeu doncs una mort tràgica? Esperàveu l'últim... ah, crema... doncs aquí el teniu... sí, ja comença a fer efecte, em penso» (p. 84). Elsa Schneider morirà, però «de cop i volta s'incorpora brusquement, tan tranquil·la i diu cridant: ¿QUE NO HO HE FET TOT JA, POTSER? QUIN AVORRIMENT! ¿VOLEU APAGAR ELS LLUMS D'UNA VEGADA, JA? QUE NO HO HE FET TOT, POTSER?» (p. 85) i la darrera acotació:

*En aixecar-se, ELSA SCHNEIDER ha fet caure la cadira a terra. Soltadament, en acabar de parlar, la llum es concentra sobre la cadira buida, caiguda. No es veu res més durant uns segons.
Silenci.
Fosc.*

En aquest sentit, pensem que l'obra esdevé una mostra del discurs del poder del creador sobre allò creat i sobre la seua recepció. L'autor, representat per la llum que fa possible engegar i clausurar l'espectacle, ens informa dels trucs del gran prestigiatador que pot portar-nos pels més punyents drames personals, aquells que menen al suïcidi, i que segurament són tan del gust del públic i, si de cas, dels intèrprets, en aquest cas de les actrius. L'autor construeix dos grans «dramots», en forma de monòleg, que serviran de lluïment indiscutible per a les actrius que els interpreten i que satisfaran les expectatives del seu públic.

És en aquest punt, creiem, on *Elsa Schneider* tendeix ponts amb alguns textos anteriors que hem estudiat i que també es caracteritzen per situar-se en el terreny del metadiscurs, tot i que necessàriament no recorren a la ironia de contrast entre text i context comunicatiu. En primer lloc, podem recordar *El verí del teatre* (1978), de Rodolf Sirera, obra que, com també ha dit Puchades en parlar d'*Elsa Schneider* (2005: 53), aborda el motiu de la mort en escena, encara que en aquest altre cas la mort siga un assassinat. Val la pena tornar a la cita de Racine, extreta del «Primer Prefaci» a *Britànic*, que encapçala el text de Sirera:

Què caldria que féssim per deixar satisfets jutges tan exigents? [...]. Únicament en hauríem d'allunyar de les coses naturals, per deixar-nos caure entre els braços de les extraordinàries...

Una cita que interpretàvem en termes irònics i que posava en primer pla la qüestió de la relació entre obra i públic, amb els gustos d'aquest pel que fa a allò dramàtic o tràgic (Rosselló 1999a: 232). Un element, el tràgic, que apareix en les dues ficcions d'*Elsa Schneider*, tot i que ara des del suïcidi. La presència d'aquest element com a desenllaç

compartit de les diferents parts, ha motivat, tal com es pot comprovar en prèvies i crítiques, que es parlés del suïcidi com a tema de l'obra, fet, per altra banda, desmentit per les mateixes actrius (Pérez de Olaguer 1989).¹⁰

També ens ve al cap un altre text que fa no gaire hem revisat (Rosselló 2005), *Una altra Fedra, si us plau* (1977), de Salvador Espriu, en relació a la versió de Fedra que anys abans havia realitzat a partir de *Fedra*, de Llorenç Villalonga.¹¹ En aquest sentit, féiem una lectura del text en termes metadiscursius i en relació al gènere tràgic, en una obra on hi havia el recurs de treballar amb diferents nivells ficcionals, amb la presència de personatges-actrius i de personatges mediadors. Per tant, en aquesta obra es pot observar aquesta línia d'escriptura irònica, ja des del títol mateix, tot i les diferències en el tractament concret, com ara el fet que no trobem en el text d'Espriu monòlegs adreçats directament al públic.¹²

Ara bé, *Elsa Schneider*, segons el nostre parer, se situa més pròxim al plantejament que es feia en la versió en castellà d'*El verí del teatre*, ja que recorre a l'engany de l'actor aparentment mort. L'actor, víctima del Marquès, no ho serà en el muntatge dirigit per Emilio Hernández, a partir de la versió de J. M. Rodríguez Méndez. I, al final, la víctima sembla ser el públic que ha caigut en les «trampes» que li ha parat la instància emissora (Rosselló 1999a: 238-239). Una constatació que ara, en el text de Belbel, també es posa en evidència i que ens pot portar a reinterpretar les dues parts d'*Elsa Schneider* en termes de paròdia del gènere o punt de vista tràgic, o si es vol del tipus d'interacció i de recepció que engega la tragèdia. Si de cas, també, de passada s'hi fa una reivindicació de la comèdia i de l'humor, àmbits en què s'ha mogut habitualment Belbel i en què es mou l'epíleg de l'obra.¹³

10. Puchades (2005: 53), amb qui compartesc moltes de les seues apreciacions, comenta que Belbel «retoma un tema que Rodolf Sirera había tratado en *El verí del teatre* y que recupera en *Morir*. La muerte en escena se produce cuando no hay un actor, cuando se hace el silencio aunque este sea, como vimos, imposible». Seguint la nostra lectura del text, diríem que tampoc no és la mort allò més important sinó l'element clausura o final textual, el qual no es dona sinó amb el darrer fosc de l'espectacle.

11. És interessant recordar que Belbel havia estudiat Filologia Francesa i que va dirigir un muntatge de *Fedra* de Racine el 1987 amb l'Aula de Teatre de la Universitat Autònoma de Barcelona.

12. Recordem també un altre text clarament metadiscursiu i irònic (i, també, paròdic), *La desaparició de Wendy*, de J. M. Benet i Jornet, escrit el 1973, un text, però, que no hem treballat mai amb profunditat.

13. És indubtable el canvi tan radical que aquest epíleg imposa quant a les reaccions emocionals del públic, el qual passa de l'impacte del suïcidi final de la segona part a la sorpresa i a l'humor que són plantejats en la part final.

Arribats a aquest punt, valdria la pena fer esment, sense entrar en tot de detalls, d'algunes consideracions que sobre el primer Belbel¹⁴ i una certa dramaturgia en català s'ha fet en termes de teatre formalista, teatre no compromés o teatre que no tenia res a dir. Consideracions com aquestes han planat sobre una part considerable de la dramaturgia de la segona meitat dels anys vuitanta i noranta, si de cas, també la més reconeguda per una part de la crítica (i/o «la preceptiva») durant aquells anys. Sembla que, en els darrers anys (Batlle 2006), aquesta línia dominant s'està modificant cap a plantejaments d'un teatre que mira més cap a l'exterior, cap a la realitat que envolta el dramaturg i no cap a la realitat del mateix teatre o de la comunicació artística —ja sabem que el pèndol té camins d'anada i tornada. Nosaltres mateixos hem pogut sentir cert desinterés cap a fórmules teatrals massa preocupades pel «malabarisme» teatral o la interioritat més «insubstancial» d'uns personatges força sovint desubicats. Ara bé, tan injust pot haver estat oblidar o arraconar determinades propostes que han perseverat en una atenció compromesa cap als problemes del món, en part vinculades a autors dels setanta, com podria ser-ho mostrar tot de prejudicis cap a una textualitat preocupada o interessada per una reflexió sobre el llenguatge o l'art teatrals. Segurament, el «problema» ha estat certa clonació de fórmules o receptes, més pròximes, pensem, a un determinat tractament de la ficció que no a un discurs o a una ideologia sobre el teatre. No obstant això, caldrà anar reconeixent —és cert que ens trobem encara lluny de la distància necessària— i resituant aquest teatre metadiscursiu i, sovint, irònic que s'ha desenvolupat i ha marcat algun dels moments del nostre teatre dels anys setanta ençà.

RAMON X. ROSSELLÓ
Universitat de València

14. Si seguim la proposta de Puchades, aquest considera una primera etapa que es desenvoluparia entre 1985 i 1990. Aquesta inclou els textos *AG/VW Calidoscopios y foros de hoy* (1985), *La nit del cigne* (1986), *Minim.mal show* (1987), coescrita amb Miquel Górriz, *Elsa Schneider* (1987), *Dins la seva memòria* (1987), *En companyia d'abisme i Òpera* (1988). En aquesta primera etapa, segons Puchades (2005: 13), «marcada per la influència de Sanchis Sinisterra, Belbel explora los límites de la teatralidad convencional y escribe sus textos más abstractos y arriesgados».

REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES

- ABUÍN GONZÁLEZ, Á. (1997) *El narrador en el teatro*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela.
- BALLART, P. (1994) *Eironeia. La figuración irónica en el discurso literario moderno*, Barcelona, Quaderns Crema.
- BATLLE, C. (1995) «Una valoració de la dramaturgia catalana actual: realisme i perplexitat», *Revista de Catalunya*, 86, pp. 75-92.
- (2006) «Drama català contemporani: entre el desert i la terra promesa», dins F. Foguet i P. Martorell, eds., *L'escena del futur*, Vilanova i la Geltrú, El Cep i la Nansa, edicions, pp. 75-102.
- CASTELLANOS, J. (1988) «Pròleg» a Belbel, S., *Elsa Schneider*, Barcelona, Institut del Teatre, pp. 5-15.
- CORBELLA, F. (1989) «Cara y cruz de Sergi Belbel», *Reseña*, 193, p. 20.
- GENETTE, G. (2006) *Metalepsis. De la figura a la ficción*, Barcelona, Reverso Ediciones.
- MARCHESE, A. & J. FORRADELLAS (1991) *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*, Barcelona, Ariel.
- ORDÓÑEZ, M. (1996) «Elsa Schneider», dins *Molta comèdia*, Barcelona, Edicions La Campana, pp. 81-82.
- PÉREZ DE OLAGUER, G. (1989) «Romy Schneider inspiró parte de la obra que llega al Romea», *El Periódico*, 18-1-1989, p. 41.
- PUCHADES, X. (2005) «Renovación teatral en España entre 1984-1998 desde la escritura dramática: puesta en escena y recepción crítica, II», Tesi doctoral inèdita presentada a la Universitat de València.
- ROSSELLÓ, R. X. (1999a) *Anàlisi de l'obra teatral (teoria i pràctica)*, Barcelona/València, Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana / Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- (1999b) «El teatre èpic en el teatre català durant la dictadura franquista (assaig de cronologia)», dins K. Andresen, J. V. Bañuls i F. De Martino, eds., *El teatre, eina política*, Bari, Levante Editori, pp. 331-349.
- (2000a) «Focalització i monòleg en l'obra teatral: El cas de *Desig* de J. M. Benet i Jornet», *Quaderns de Filologia. Estudis literaris*, 5, pp. 395-408.
- (2000b) «Sobre el realisme històric i el teatre-document», *Caplletra*, 28, pp. 145-158.

- (2005) «Fedra en l'escriptura teatral de Salvador Espriu», *Quaderns de Filologia. Estudis literaris*, 10, pp. 33-47.
- SIRERA, J. L. (1993) «Una escriptura dramàtica per als noranta (notes de lector)», *Caplletra*, 14, pp. 31-48.
- SZONDI, P. (1988) *Teoria del drama modern (1988-1950)*, Barcelona, Institut del Teatre.
- VALENTINI, V. (1991) *Després del teatre modern*, Barcelona, Institut del Teatre.

Textos dramàtics citats:

- BELBEL, S. (1988) *Elsa Schneider*, Barcelona, Institut del Teatre.
- BENET I JORNET, J. M. (1982) *La desaparició de Wendy*, Barcelona, Edicions 62.
- (1991) *Desig*, València, 3 i 4.
- ESPRIU, S. (1978) *Una altra Fedra, si us plau*, Barcelona, Edicions 62.
- SIRERA, R. (1978) *L'assassinat del doctor Moraleda i El verí del teatre*, Barcelona, Edicions 62.