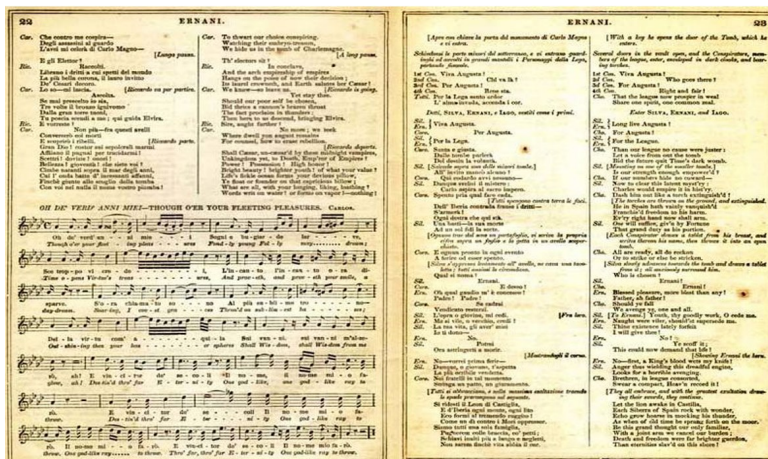


## Llegir o representar, aquest és el dilema (pirandellianà)

CULTURA LLIBRES / 5 MARÇ, 2019



«L'actor torna més real, i tanmateix menys vertader, el personatge creat pel poeta, és a dir, li treu tant d'aquella veritat ideal, superior, com més li dona d'aquella realitat material, comuna [...] L'actor, en definitiva, dona una consistència artificiosa, en un ambient postís i il·lusori, a persones i accions que ja han tingut una expressió de vida superior a les contingències materials i que ja viuen en la idealitat essencial i característica de la poesia, és a dir, en una realitat superior.»

Així, a la manera platònica, Luigi Pirandello exposa amb contundència en el que és un dels seus articles més reveladors —«Il·lustradors, actors i traductors» (1908)— la premissa de la qual parteix per construir el seu discurs teòric i artístic: la superioritat de l'art (imatge ideal) sobre la realitat. D'aquesta manera, la transferència del text a la representació va lligada a la idea de pèrdua, en bona mesura perquè els qui la traslladen desatenen la voluntat originària dels autors.

Pirandello posa en un mateix esglaó il·lustradors, traductors i actors, els situa tots com els tradidors de la coneguda màxima llatina, precisament perquè no hi pot haver mai una equivalència perfecta entre l'original i la traducció —entengui's aquest últim mot també com el trasllat de l'original a qualsevol altre pla—, un pensament amb el qual coincidirà posteriorment, el 1923, Benedetto Croce, que afirma que la posada en escena no deixa de ser altra cosa que una adequació a un text *princeps* i que no es pot reduir el que ja té una forma estètica a una altra forma, també estètica. O, dit d'una altra manera: la tasca de l'actor constitueix una altra obra respecte a una primera ja acabada.

Per tant, l'obra d'art ja és total en ella mateixa i no necessita de cap altre element que la completi ni la complementi, i així és com, seguint aquest argument, Pirandello tampoc no concep la il·lustració de llibres ni la transposició de textos a òperes. El compositor, en aquest cas, actua també com a il·lustrador, això és, embrutant el text. Tant és així que l'escriptor sicilià arriba a parlar de «contaminació indigna» en drames com ara *Tosca* o *Fedora*, unes obres que, tanmateix, si no hagués estat per la transposició operística avui probablement ens serien molt més desconegudes. De fet, n'hi ha prou de preguntar si hom relaciona més *Tosca* amb el text de Victorien Sardou que amb la música de Giacomo Puccini —i, dit sigui de passada, sense el previ llibret d'Illica i Giacosa i la posterior musicació s'hauria perdut la que és sens dubte una de les millors àries per a tenor que s'hagin escrit mai, *E lucevan le stelle*. No seria aquest el cas de *La dama de les camèlies*,

inspiradora del llibret de La Traviata: l'obra d'Alexandre Dumas fill ha aconseguit sobreviure en ella mateixa malgrat la intensitat i la popularitat de l'òpera de Giuseppe Verdi i de tantes traduccions i transmutacions a què ha estat sotmesa —ell mateix en va fer la versió teatral el 1852, quatre anys després de la publicació de la novel·la. Valgui, però, aquest cas com a excepció.

Tot i les reticències a les transposicions escèniques i, en conseqüència, al gènere teatral, després d'haver conreat la poesia i la narrativa Pirandello acaba escrivint teatre, amb una voluntat professionalitzadora que el porta a assolir el reconeixement mundial. Malgrat tot, continua plantejant-se les relacions entre text escrit i muntatge escènic —com també fan altres noms destacats del moment: Stanislavski, Strindberg o Craig—, i va més enllà del vessant teòric per arribar a fer teatre sobre la mateixa crisi de teatre, les seves mancances i dificultats: així és que neixen textos com ara *Personatges*, *La tragèdia del personatge* o, la que més el va popularitzar, *Sis personatges en cerca d'autor*, en què enfronta personatge i actor —cosa que el porta a tenir un element en comú amb Miguel de Unamuno, que fa el mateix en obres com ara *Niebla*, on encunya el terme nivola, precisament per distanciar-se de la novel·la realista. En definitiva, els personatges pirandellians plantegen els mateixos dubtes sobre la posada en escena que els discursos programàtics de l'autor, per això trobem frases com la que diu el Pare a *Sis personatges en cerca d'autor* (en traducció de Jordi Sarsanedas):

«La representació que farà [l'Actor], encara que amb el maquillatge provi d'assemblar-se un... em sembla que amb aquesta estatura... Serà ben difícil que sigui una representació de mi, tal com jo sóc realment. Serà més aviat, deixant de banda l'aparença física, serà més aviat com ell interpretarà que jo sigui, com ell em sentirà, si em sent, i no com jo dins meu em sento. I em sembla que aquest fet qui sigui cridat a jutjar-nos hauria de tenir-lo en compte.»

La crítica, doncs, ha de tenir en compte que el text és un i la representació és una altra. La imatge deixa de ser la mateixa en la transposició de l'autor a l'actor; passa a ser-ne una idea aproximada, més o menys semblant, perquè l'actor fa seves les paraules del text i les recrea en la seva expressió. I, com ell, també resulten aproximats l'espai, l'ambientació, el moviment.

Arribats a aquest punt podem demanar-nos si, en lloc de veure les obres, caldria que les llegíssim. Però a Catalunya no tenim la cultura de llegir textos dramàtics com sí que la tenen, tradicionalment, a Itàlia o a França. Potser no cal plantejar la pregunta com una disjuntiva, i potser per això mateix Comanegra ja va engegar el 2016, amb l'Institut del Teatre, la col·lecció Dramaticles, amb l'objectiu d'acostar una mica més el teatre llegit al lector-espectador, en bona mesura d'obres que ja han estat prèviament representades en espais catalans. Altrament, Arola Editors ja fa dues dècades que persisteix en aquest tipus de publicacions a través de la col·lecció Teatre a Part, i avui dia les tenim més presents que mai perquè es venen al final de les representacions al vestíbul del TNC.

Sembla que el millor mètode per acostar el teatre llegit és a través d'haver vist l'obra representada, i que la relació de vendes és directament proporcional a l'impacte escènic i a la bona rebuda que hagi tingut. Ara bé, tot i que no és aquest l'ordre de coses que té en compte Pirandello quan parla del trencament de la imaginació que implica l'art dramàtic, produït després que el lector-espectador hagi llegit el text i senti una «ingrata sorpresa» perquè la dramatització no es correspon al que havia imaginat, és fàcil de suposar que la manera com entrem en el text avui tindria com a conseqüència igualment una pèrdua, atès que el personatge deixa pas a l'actor i passa a ser concebut en la seva encarnació, i no pas en una altra, com tampoc no hi ha espai a la imaginació en qualsevol dels altres elements que conformen la posada en escena.

Comptat i debatut, el reclam per llegir avui teatre a Catalunya és aquest: el text escrit com a complement de l'obra; com a font per recuperar amb exactitud les paraules que més ens han impactat; per poder llegir i rellegir les millors frases i no quedar-nos amb el record que cada cop esdevindrà més vague de l'efímera experiència teatral. —i és amb aquesta idea que la Biblioteca de Catalunya reparteix en els seus espais, en forma de tresor amagat, píndoles del text que s'hi representa.

Però ens oblidem del més important, que al capdavant és el que Pirandello s'entestava a defensar: és en el text escrit on es troba l'obra d'art completa concebuda per l'autor. És

aquí on descobrim els mots exactes i les gesticulacions dels personatges, i no pas les de l'actor, que, un cop posat en el paper, pot modificar. A més, és en la lectura individual que no tenim obstacles imprevistos o interrupcions —mòbils, caramels, tos, entrebancades, etc. — que desvien l'atenció —i que si malgrat tot hi són, podem reparar.

Així doncs, potser el nucli de la qüestió està en el plantejament de base, atès que una de les principals diferències respecte a les cultures en què la lectura de textos dramàtics és tan habitual com qualsevol altra neix de la manera com des dels inicis hem concebut el teatre: com a text o com a representació? Sense tenir en compte quin teatre ens arriba i quan, i si ho fa de la manera adequada a l'escola i als instituts —això ja formaria part d'un altre debat—, és difícil de canviar els hàbits lectors sense canviar els fonaments sobre els quals els hem construït.

Per tot plegat, el que fan aquestes editorials que promouen els textos dramàtics no deixa de ser un bon punt de partida per empènyer cada cop més públic a llegir teatre i no només veure'l representat, perquè això permetrà anar incrementant el nombre de gent que es llanci a llegir les obres sense necessitat de cap posada en escena i que les editorials proposin més textos d'autors no representats, siguin grans clàssics o noves veus. Perquè, d'una banda, i en les mateixes paraules de Pirandello, «ogni reputazione va affermata prima in casa propria» —això és, la pròpia reputació cal saber-la reivindicar abans dins de casa—, i perquè, en definitiva, el teatre és un gènere imprescindible per a la conformació de qualsevol cultura literària.



ETIQUETES: [COMANEGRA](#) [DRAMÀTICLES](#) [PIRANDELLO](#) [TEATRE](#) [TNC](#)



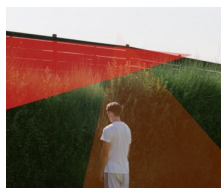
GEMMA BARTOLÍ | ÚLTIMES PUBLICACIONS

(Barcelona, 1991). Graduada en música a l'ESMUC i filòloga catalana. Actualment fa una tesi sobre les poètiques de la modernitat en la literatura catalana a través de Ramon D. Perés i és membre de la secretaria de la revista *Haidé. Estudis Maragallians*. També col·labora regularment a *Caràcters* i treballa com a correctora al diari *Ara* i és professora a la UAB.

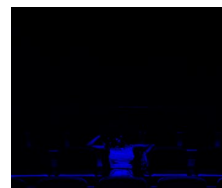
## Articles relacionats



**I mentrestant, tornem a esperar Godot**



**La llengua de l'amo**



**Ser dramaturga era i és**

[Llibres](#)  
[Cultura](#)  
[Nosaltres](#)  
[Contacte](#)

© LA LECTORA  
[hola@lalectora.cat](mailto:hola@lalectora.cat)

[Política de privacitat](#)  
[Copyleft](#)



© LA LECTORA 2018