TÍTOL: **El món escenogràfic de la literatura de Palau i Fabre**

RESUM

La paraula, en l'obra dramàtica de Josep Palau i Fabre, té un valor poètic propi que li dona un sentit de plenitud en si mateixa. Sembla que no hi hagi la necessitat imperiosa de ser escenificada. Però no hem d'oblidar que, en tant que text dramàtic, va ser escrita amb aquesta finalitat. Escenificar a Palau i Fabre requereix, doncs, d'una atenció especial. Per entendre i projectar el món escenogràfic de la literatura de Palau i Fabre ens centrem en tres conceptes: el silenci visual com a reverberador de la paraula i les emocions, la necessitat d'una escena que contingui revolta i tragèdia, i la recerca d'un teatre útil per la societat.

GUIÓ

1. TRES PUNTS DE PARTIDA PER ENDINSAR-NOS AL MÓN ESCENOGRÀFIC DE JOSEP PALAU I FABRE

- El silenci visual com a generador de paisatges eloqüents.
- La necessitat de revolta i tragèdia que té Palau i Fabre.
- Cap a un teatre que sigui útil.

2. APUNTS SOBRE LA METODOLOGIA DE CREACIÓ ESCENOGRÀFICA

- La lectura
- Després de la lectura.
- La caixa de ressonància.

3. PROJECTE ESCENOGRÀFIC PER A *MOTS DE RITUAL PER A ELECTRA*

- L'aparença visual del silenci escenogràfic
- Propostes formals per escenificar la tragèdia
- Les possibilitats d'actuació que l'espai dona als intèrprets.

EL MON ESCENOGRÀFIC DE LA LITERATURA DE PALAU I FABRE

1. TRES PUNTS DE PARTIDA PER ENDINSAR-NOS AL MÓN ESCENOGRÀFIC DE JOSEP PALAU I FABRE

El silenci visual com a generador de paisatges eloqüents. (Hammershoi i Dreyer)

Vilhelm Hammershoi, l'autor de la imatge que veiem, va néixer a Copenhage l'any 1864. Pinta, d'una manera estranya segons el seu mestre Kroyer, els seus entorns més propers; estances, exteriors, persones i rostres. La seva sobrietat formal té la capacitat de convertir l'entorn quotidià en un *paisatge eloqüent* que ens commou. Dic *paisatge* com allò definit per un sistema de relacions infinites que fan que percebem un context com un tot, com un univers de naturalesa porosa, activa, oberta i viva. No dic *paisatge* com allò definit per una marc de sentit tancat. De fet Hammershoi sovint pintava en llenços on els límits no estaven predeterminats, i era només quan tenia plasmada tota la imatge quan triava l'enquadrament des d'on ell creia que s'experienciaven aquestes relacions internes que defineixen el paisatge de forma més intensa i eloqüent. El *paisatge*, per tant, no és allò aliè a nosaltres, si no que nosaltres –o els essers que l'habiten, o l'actor-, en formem part de manera essencial i indissoluble; el mutem, el transformem i son mutats i transformats amb ell. Dic *eloqüent* per la capacitat que té un paisatge, filtrat per una mirada artística, de commoure; és l'espectador qui, confrontat en aquests paisatges de Hammershoi, reconeix, recomposa i entén allò que profundament expressa l'autor sense que ens ho mostri directament.

Jordi Balló, professor de la UPF, productor cinematogràfic i gestor cultural, ens diu parlant de Hammershoi «Es a l'interior (d'una casa, d'una imatge o d'un rostre) on es produeix la major intensitat dramàtica. I aquesta intensitat s'obté a partir d'una depuració d'elements expressius, on l'harmonia s'expressa en la fascinació del buit, cosa que permet obtenir tot el vigor possible d'unes imatges que remeten inevitablement al **silenci visual**» [Balló, 2007: 51]. Aquest terme de silenci visual ens interessarà especialment a l'hora d'escenificar l'obra dramàtica de Palau i Fabre. Les pintures de Hammershoi, creen paisatges que tot i ser instants congelats, estan plens de versemblança i de vida i tenen la capacitat de transcendir l'instant i el lloc per esdevenir

escenes èpiques i universals. Les pintures de Hammershoi insinuen una vida pròpia latent, però l'acció en si mateixa no hi és representada; s'apunten instants congelats que conviden a imaginar accions en un exercici lliure de fantasia.

Aquest convidar a imaginar del que parlem, és quelcom molt arrelat en el pensament escènic de Palau i Fabre. Hi ha un text inèdit seu que ho reflecteix molt nítidament:
"Fa vint o trenta anys que, en lloc de començar l'espectacle teatral amb una cortina tancada, com abans, s'ha extès el costum de rebre l'espectador amb el teló alçat, per a què aquest es familiaritzi amb l'escena i s'incorpori més fàcilment a l'acció. Això vol dir que l'element de sorpresa que intervenia en alçar-se la cortina, ha esdevingut ineficaç, i que aquest concepte ha estat substituït per un de nou, que és el de deixar vagar els ulls per l'espai escènic on, segons la imaginació més o menys desperta de l'espectador, o segons el seu tarannà, aquest pot començar a ordir accions o situacions pel seu propi compte. La imaginació desplega sobre l'espai, un camp d'acció que li obre totes les perspectives. Aquest teatre esdevé el teatre de totes les accions possibles."

El terme *paisatges eloqüents*, que hem introduït en un context pictòric, és especialment vàlid en el terreny de les arts escèniques o el cinema, ja que és aquí on trobem el vincle viu entre context i acció.

Carl T. Dreyer descobreix Hammershoi en una exposició que li van fer a Copenhage l'any de la seva mort 1916. Dreyer, en el seu cinema, es fa sovint ressò de l'estètica de Hammershoi, però alhora se'n distancia ja que els llenguatges expressius son diferents. Ens trobem davant l'obra de dos autors que tot i estar molt directament relacionats entre ells, tenen la seva pròpia autonomia. Les panoràmiques de Dreyer s'han de desenvolupar en el temps dramàtic, han d'incloure l'acció en viu, mentre que Hammershoi es pot permetre l'escenificació de l'instant, controlant-lo, dominant-lo i tenint poder sobre aquest. Dreyer explora en el llenguatge cinematogràfic la capacitat eloqüent dels paisatges de Hammershoi, li interessa aquesta recerca de l'eloqüència a partir del silenci visual. Tots dos, un des de la pintura i l'altre des del cinema, exploren motius visuals determinats: Interiors que son protecció i presó alhora, la figura de la

dona a la finestra com a expressió del desig abismal, la cambra buida com a perpetuïtat i futilitat de la presència humana, o l'apel·lació al llindar.
Aquest silenci visual, que te la capacitat de focalitzar en aspectes tant concrets i universals com els que hem anomenat, li permet a Dreyer explorar amb contundència la força de l'enquadrament cinematogràfic, ja sigui un espai o un rostre, com a definidor del paisatge únic capaç d'expressar per si sol el que succeeix fora de camp.

No sabem si Palau i Fabre va tenir alguna influència directa d'aquests dos autors, però tot i així proposem endinsar-nos en el món escenogràfic de Palau a i Fabre a la llum d'aquesta idea explorada per Hammershoi i Dreyer del *Silenci visual*. Palau i Fabre farà un exercici de depuració de llenguatge escènic, dotant la paraula dita de la potencialitat de generar un paisatge eloqüent. No és que per ell no importi on som, al contrari, com en Dreyer i Hammershoi, el context genera sentit. Però aquest context ha de ser un potenciador d'allò que conté, més que no pas un context visual que en si mateix tingui un valor artístic propi. Quan ens proposem escenificar qualsevol peça, hem de ser conscients que el context escenogràfic donarà significat al text i a l'acció, però en el cas de Palau i Fabre creiem que el context escenogràfic ha de saber callar per reverberar també allò que no veiem.

La necessitat de revolta i tragèdia que té Palau i Fabre. (Admiració i negació d'Artaud)

Palau i Fabre coneix a Antonin Artaud, poeta, autor i actor teatral, l'any 1947. Artaud a l'inici de la seva vinculació amb el teatre posa una atenció minuciosa en tots els detalls vinculats a la posada en escena. Exigeix per el teatre el mateix que reclamava per la poesia: posar-hi cos. Té el convenciment que com més se li demana al propi físic, més es manifesta l'esperit. Volia despertar en l'espectador una reacció integral (emocional, mental, espiritual i corporal). Volia oferir a l'audiència la possibilitat de viure en el teatre el naixement d'alguna cosa nova, que a cada escena l'observador i l'actor se sentissin com davant del començament del món. Artaud es plantejava el teatre com una activitat que depenia més del gest, de l'atmosfera i de l'espai, que no pas del text i la paraula. Palau i Fabre es reconeix emocionalment predisposat a identificar-se amb l'obra i

l'infern personal d'Artaud. Tal com confessa en el text «Antonin Artaud», del 1985, diu «Jo crec que llegia a Artaud per no tornar-me boig. La identificació amb la seva follia, era l'únic remei per mantenir el meu equilibri» [Coca, 2013: 136]. Segons Palau, la revolució que demana Artaud és radical ja que considera que tot l'art teatral, tal com és concebut a occident, és un art caduc, destinat a desaparèixer. Palau i Fabre creu que la radicalitat d'Artaud el converteix en presoner d'ell mateix; «El seu esclavatge crec que en el seu cas, respon a una necessitat profunda de temps moderns, de teatre modern i que, en aquest sentit, ell prefereix restar un revulsiu, abans que abdicar de les ànsies de renovació que pressent i encarna.» [Coca, 2013: 138]. Palau i Fabre, atret per aquests plantejaments de renovació radical i enfrontat a aquest cul de sac que planteja Artaud, busca sortides que no suposin renuncies. Palau diu «Artaud rebutja el teatre tal com existeix a occident, el teatre basat en el text, escrit per un autor, i preconitza la utilització d'un llenguatge autònom, nascut sobre la realitat de l'espai escènic; llenguatge a base de gestos, de mímica, de llums, de sons, etc.,i en el qual el nostre llenguatge, la nostra paraula parlada no sigui sinó un recurs més , i encara usada d'una manera molt diferent de com la usem habitualment en el teatre.» [Coca, 2013: 140-141]. Palau i Fabre es distancia ja que aquesta posició que Artaud exposa en el seu *Teatre de la Crueltat*, si bé l'atrau per la determinació i rigor, també és cert que seguir-la suposaria renunciar al teatre escrit i Palau no hi està d'acord; ell té necessitat de tragèdia. Tot i que, com Artaud, Palau reclama revolta, ell no admet el rebuig complet de la tradició.

Cap a un teatre que sigui útil (Picasso)

Poc abans de morir, Palau escriu una carta on explica que ell concep «un teatre de sang / un teatre que cada representació haurà fet guanyar / alguna cosa a qui l'interpreta / com a quin ve a veure interpretar / d'altra banda / no s'interpreta / **s'actua** / el teatre, en realitat és la gènesi de la creació» [Coca, 2013: 144].

Aquesta puntualització que fa Palau i Fabre diferenciant *l'interpretar* de *l'actuar*, també ens interessa especialment perquè ens aproxima la figura de Palau i Fabre a Picasso, i és el que definitivament marca distància respecte Artaud. Mentre que la radicalitat

d'Artaud el deixa immòbil per actuar, Picasso estableix una relació molt més activa entre ell i la seva obra. S'aproxima a les seves pròpies pintures com a quelcom viu on hi pot actuar, i diu «Jo no treballo sobre la *natura*, sinó enfrontat a ella, amb ella... No es pot anar contra la *natura* -es més forta que l'home, molt més forta- i interessa anar d'acord amb ella. Ens podem permetre certes llibertats, però només en els detalls... Jo tracto la pintura com tracto les coses. Pinto una finestra com si mirés per la finestra. Si una finestra oberta està malament en un quadre, li poso una cortina i la tanco, com ho faria a la meva pròpia habitació. A la pintura, com a la vida, és necessari actuar-hi directament». [De Micheli, 1966: 222]. En Picasso hi ha una relació viva entre autor i obra, de diàleg creixent, de no mitificar, de deixar-se sorprendre i actuar.

Aquesta actitud està especialment vinculada en Palau i Fabre ja que només des d'aquesta capacitat d'actuar es pot perseguir la idea d'un teatre que sigui útil a la societat i no només l'expressió punyent d'un drama personal.

2. APUNTS SOBRE LA METODOLOGIA DE CREACIÓ ESCENOGRÀFICA

La lectura

Òbviament, quan un es disposa a escenificar un text dramàtic, una de les primeres coses a fer, però no la única imprescindible, és llegir el text.

Katie Mitchell, directora d'escena britànica, ens proposa una metodologia molt nítida per encarar l'inici d'un procés de creació escènica. Ella intueix el perill que suposa la primera lectura quan, fascinats per les primeres impressions, puguem caure en prejudicis que suposin paranys formals tancats. Per tal d'iniciar el procés de creació des d'un punt més obert a la recerca i per tant més predisposats a copsar allò inesperat que el propi procés ens pugui revelar, proposa treure de la lectura una llista de fets i preguntes. Diu «Els fets son els elements no negociables del text. Són les principals pistes que et dona l'autor. Les preguntes son una manera d'assenyalar les zones del text que són menys clares o de les quals no en tens un coneixement cert» [Mitchell, 2009:

47-48]. Aquesta metodologia tan elemental té la doble virtut de establir els eixos innegociables del text, i de detectar i obrir les vies d'exploració i recerca inherents al text.

Després de la lectura

Contraposat a aquesta manera de fer, introduïm la metodologia, gens academicista, d'Alfons Flores. Escenògraf que reconeix que ell fa teatre perquè "m'agrada explicar històries i jugar-hi; així de senzill". Per fer-ho necessita llegir i oblidar-se del text. Només així s'hi pot endinsar jugant, explorant a les palpentes, sense estar massa segur de res però amb un sentit de llibertat enorme.

L'esperit de la llibertat és l'esperit que no està massa segur de tenir raó.

Learned Hand (1872-1961. Jutge americà i filòsof)

Ben mirat, Katie Mitchell i Alfons Flores, no estan tant lluny l'un de l'altre. Tots dos coincideixen en la necessitat de detectar l'essència de lo "innegociable", i detectar els camins de recerca que ens empenyen a especular i deixar-nos sorprendre per allò inesperat d'una forma lliure.

La caixa de ressonància.

El fet que durant aquesta conferència un dels punts que haguem tractat més a fons sigui el tema del Silenci Visual, no vol dir de cap manera que el context visual no tingui rellevància. Al contrari; com la caixa de ressonància d'un violí, veiem i apreciem a l'intèrpret, però si no fos per la caixa de ressonància no sentiríem res.

Hem de ser conscients que el context visual, tant si hi parem atenció com si no, dóna sentit a l'acció i a la paraula. Hem de ser conscients del poder eloqüent de l'escenografia i jugar-hi a fons, per tal de potenciar el sentit i l'emoció que volem que adquireixi la paraula, en aquest cas de Palau i Fabre, portada a l'escena.

Anne Bogard, directora escènica Newyorkesa, ho explica amb gran clarividència. «Posem un exemple. Les paraules "Si us plau, envia-li la meva salutació a en Ricard" significa una cosa en el context d'un encontre casual a la cantonada d'un carrer i una altra cosa molt diferent quan ho diu algú des del seu llit de mort. El context determina el significat de les paraules. » [Anne Bogart, 2007: 25].

Proposo un exercici a partir de la lectura de la primera escena dels *Mots de ritual per a Electra*, per entendre del que parlem. Abans de començar recordem el mite d'Electra. Electra, és filla del rei de Micenes, Agamèmnon i de la seva esposa Clitemnestra. Quan Agamèmnon marxa cap a Troia, Clitemnestra pren un amant, Egist. Tots dos planegen com quedar-se amb el tron de Micenes, i maten a Agamèmnos just a la seva tornada. Electra és empresonada, però just abans aconsegueix enviar al seu germà Orestes, aleshores molt petit, lluny d'Egist i Clitemnestra. Passat els anys, Electre viu només esperant la tornada d'Orestes , que vindrà jove i fort per venjar la mort del seu pare.

A partir d'aquí proposo el següent exercici:

- Llegir el primer monòleg d'Electra a partir de les acotacions de Palau i Fabre.

ACOTACIÓ DE PALAU I FABRE

Electre asseguda en un marge de cara a llevant
Du un vestit negre una mica llantiós

ELECTRA

Esperar, desesperar.

¿Quin mot pot dir millor el cor d'una dona
en son vaivé incessant?
Esperar, desesperar.
(Pausa llarga)

Com entre els alts i baixos de les ones
així visc cor endins.
(com aclarint els dubtes)
Però bé cal que engreixi,
amb no migrats bocins
i amb altres mil reserves usurpades
als meus propis sentits,
el primer d'aquests mots.
(Pausa llarga)
Esperar, esperar, cal que triomfi
sobre desesperar.

- Llegir el mateix monòleg a partir de les noves acotacions proposades.

ACOTACIÓ 1
Una estança tota blanca. Calma. La llum d'un dia emboirat s'escola per una finestra i entre explorant tots els buits secrets de l'estança. Una porta tancada. Una banqueta al costat de la porta. Res més.

Esperar, desesperar.

¿Quin mot pot dir millor el cor d'una dona
en son vaivé incessant?
Esperar, desesperar.
(Pausa llarga)
Com entre els alts i baixos de les ones
així visc cor endins.
(com aclarint els dubtes)
Però bé cal que engreixi,
amb no migrats bocins
i amb altres mil reserves usurpades
als meus propis sentits,

el primer d'aquests mots.
(Pausa llarga)
Esperar, esperar, cal que triomfi
sobre desesperar.

ACOTACIÓ 2

Una ciutat totalment destruïda per la guerra. Les restes de les façanes del que havia estat un carrer ple d'activitat, no aixequen un pam de terra. Runa per tot arreu. Mica en mica insinuacions de vida va tornant a prendre el seu lloc; alguns brots verds entre les runes que fumegen, una pilota rebentada que rodola carrer avall, una gallina desplomada i mig perduda,...

Esperar, desesperar.

¿Quin mot pot dir millor el cor d'una dona
en son vaivé incessant?
Esperar, desesperar.
(Pausa llarga)
Com entre els alts i baixos de les ones
així visc cor endins.
(com aclarint els dubtes)
Però bé cal que engreixi,
amb no migrats bocins
i amb altres mil reserves usurpades
als meus propis sentits,
el primer d'aquests mots.
(Pausa llarga)
Esperar, esperar, cal que triomfi
sobre desesperar.

- Veiem com el sentit de les paraules agafa dimensions diferents depenent del context i la situació on son dites. El context visual que ens hem configurat a la ment, també determina el significat de les paraules.

3. EL PROJECTE ESCENOGRÀFIC PER ELS *MOTS DE RITUAL PER A ELECTRA* DE PALAU I FABRE (TNC 2015. Direcció: Jordi Coca)

L'aparença visual del silenci escenogràfic

Quan al 2015, sota la direcció del Jordi Coca, treballem per escenificar *Mots de ritual per a Electra* al TNC, ens proposem crear un context visual que acompanyi i potenciï la paraula i l'acció del text de Palau i Fabre, que dialogui amb ella, que activi l'imaginari i que pugui callar.

El projecte escenogràfic es concreta en :
Un espai que pot ser percebut com el teatre buit i que alhora és l'estilització d'una estança sobredimensionada. Un espai que no volem que es llegeixi des de cap historicitat determinada, però que conté textures i rastres que volen ressaltar les vivències d'un passat que pesa.

Propostes formals per escenificar la tragèdia

La forma que adquireixi aquest espai buit també ha de respondre al sentit tràgic del text on s'hi percep un passat que pesa i un destí inevitable. Per aquest propòsit la geometria és acurada:

- Un espai sobredimensionat que fa que percebem els seus actants petits i sense escapatòria.
- Una paret amb una fuga marcada que potencia la visió cap a un angle del qual no podem escapar.

- Una columna que marca la solidesa de la situació, i per tant la incapacitat que tenim per donar-li la volta.
- Una porta que genera una expectativa inqüestionable. Recordem que el nucli del conflicte dramàtic és l'espera d'Electra; Electra espera al seu germà Orestes, que és qui acomplirà el ritual de venjança cap a Clitemnestra i Egist.

Les possibilitats d'actuació que l'espai dona als intèrprets.

Fins ara només hem parlat de propostes formals que, com una obra escultòrica, semblen estar al marge de l'essència de la creació escenogràfica. Més enllà de generar espais eloqüents per si mateixos, hem de generar espais que ofereixin possibilitats de joc a l'intèrpret, o més ben dit a l'actant. És ell qui, a través de l'acció estableix un diàleg viu amb el context i el fa eloqüent. Talment com un violí, que en si mateix no és res i que a mans del músic ens pot fer viatjar cap a imaginaris i emocions que no caben al cos de l'instument.

L'espai proposat, segons quin sigui l'ús que en faci l'actant, ens ha de permetre concentrar l'atenció en el rostre o, encara més endins del rostre, en l'anima del personatge. Com a espectadors, hem de poder viure el rostre femení com un paisatge dins del paisatge. Però alhora, aquest paisatge que ho embolcalla tot, l'hem de poder percebre en tota la seva magnitud; com la darrera capa d'una indumentària que pesa a les espatlles del personatge, que el fa ínfim i víctima d'un destí tràgic ineludible.

Com a escenògrafs, a banda d'atendre a qüestions geomètriques que ofereixen possibilitats d'acció física a l'actant en relació al context, s'ha d'atendre de forma especialment sensible a qüestions atmosfèriques on textures, llums, penombres i colors, ens poden proporcionar relacions de fons i forma absolutament riques i dinàmiques, i ofereixen a l'actant possibilitats de relació empàtica amb el context.

Es molt difícil, si no impossible, teoritzar sobre aquesta relació empàtica que busquem entre l'actor i l'escenografia. Tal com apuntava Alfons Flores en aquest terreny avancem a les palpentes, amb certes intuïcions però amb una llibertat absoluta.

Fent referencia a aquest reclam de llibertat en el procés de creació escenogràfica, m'agradaria concloure amb un record per un gran mestre de l'escenografia i de l'escena en general. Iago Pericot es definia a sí mateix com *"un home lliure que fa el que vol",* i reclamava aquesta llibertat especialment per a tres conceptes fonamentals de la creació escènica; INVENTAR com a motor de la creació, el JOC com aprenentatge, i la CURIOSITAT com a eina.

Com dèiem just a l'inici, l'obra dramàtica de Palau i Fabre és ben particular; te una força poètica que sembla ser nascuda fora de l'escena però que, com a obra dramàtica que és, ha estat escrita per ser escenificada. Així doncs proposem doncs endinsar-nos al particular mon escenogràfic de Palau i Fabre, a la llum de l'invent el joc i la curiositat tant necessàris per la creació escènica lliure.

Referències bibliogràfiques

Balló, Jordi (2007). Com es transporta una imatge. Dins *Hammershoi i Dreyer* (pp. 51-58). Barcelona: CCCB i Diputació de Barcelona.

Coca, Jordi (2013). *El teatre de Josep Palau i Fabre. Alquimista i revolta.* Barcelona: Fundació Palau i Fabre i Diputació de Barcelona.

De Micheli, Mario (1966). *Las vanguardias artísticas del siglo XX.* Madrid: Alianza Editorial, 1979.

Mitchell, Katie (2009). *L'ofici de dirigir.* Barcelona: Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona, 2018.

Bogart, Anne (2007). *Antes de actuar*. Barcelona: Alba Editorial, 2015.