

PRÒLEG

Rosa-Victòria Gras i Perfontan*

En la reflexió sobre l'obra present de Becerra de Becerreà *O ritmo na dramaturxia*, hi hem de tenir present l'anàlisi rítmica que proposa i, alhora, la dimensió sociolingüística i cultural que té l'adopció de la llengua gallega, avui, en el camp de la recerca. Ultra això, l'obra analitzada és l'entremès en vers de Gabriel Feixó de Araújo: *A contenda dos labradores de Caldelas*, en galaico-portuguès del segle VIIè, en paraules de l'autor del treball: "... primeira dramaturxia galega en verso", p. 88, és testimoni important de la vitalitat lingüística en etapes desfavorables de la història.

El fet de centrar-se en el ritme en l'anàlisi continguda en *O ritmo na dramaturxia*, creiem que és avinent quan la formació de l'autor implica coneixements extensos de música. La descripció de les operacions que fan avançar en la comprensió del material analitzat –i, sobre tot, en la seva organització– es duu a terme amb ajuda constant d'un àmbit, encara avui, força allunyat de l'estudi lingüístic i, consegüentment, de l'estudi del text teatral i d'allò que genera a l'entorn.

En l'obra present ens acarem a una composició del món –del món del text teatral– bastida a partir de criteris de selecció de base estructuralista, més o menys aparents, que originen que l'autor traslladi al camp concret del ritme dramàtic i dramàtic esquemes de l'estudi recent de la retòrica. (J. Dubois, 1978). Però hi descobrim alguna cosa més que una composició estàtica; hi trobem, suggeriments operatius que tenen conseqüències enllà de la intenció de l'estudi present i de la composició esmentada.

Estem avesats a compendis en què és normal la repetició d'allò ja designat i classificat en etapes anteriors per part d'autors anteriors amb taxonomies diferents, però en aquesta obra hi ha novetats que poden ser punts de referència de futures investigacions teatrals. La primera novetat, a parer nostre, és el fet de rellevar el ritme en l'obra de teatre i la segona, l'adopció de procediments propis de la lingüística –des d'un angle que no és el del lingüista, sinó el d'un home de teatre i músic– per a aconseguir-ho.

Becerra de Becerreà proposa el coneixement del text teatral en els dos vessants dramàtic i dramàtic en aquell estrat profund, que és el ritme, conferidor de la vitalitat

de l'obra; l'autor n'esmenta el pols, la respiració, el cor, perceptibles necessàriament per a la representació o per a l'estudi, pp. 16-17 i p. 50 i fins a la fi del seu treball insisteix en la captació del concepte d'organicitat. Val a dir que la visió totalitzadora, artística, caracteritza els corrents d'avui, (Sebastià Serrano, 2005)

En aquesta obra hi és citat una sola vegada Roman Jakobson explícitament, a través d'un altre autor, d'Anne Übersfeld, p.71, però hi apareix implícitament, quan es refereix a simetries, p. 11, o a paral·lelismes, repeticions, al llarg de l'obra, i el punt de vista jakobsonià esdevé perceptible en tota la metodologia, el qual s'enquadraríem dins l'estructuralisme fenomenològic. Becerra de Becerreà tampoc no cita Hjelmslev, i sí que cita Roland Barthes, p.71, tanmateix, la terminologia a la qual l'autor recorre per a delimitar sectors, -altrament, potser indestriables-, pertany als començaments de la glossemàtica. Aquestes constatacions s'haurien d'interpretar com un intent de refermar una inclinació devers un corrent, que l'autor mateix ens participa, p. 16, o bé a la p. 85.

Tot tenint present l'esquema hjelmslevià i fent-ne un ús adaptat a les seves necessitats, Becerra de Becerreà estableix: Ritme dramàtic; presentació dels esdeveniments, -equivalent al pla del contingut, al significat- i Ritme dramàtic -equivalent al pla de l'expressió, al significant-, en les paraules de l'autor: "derivat dels mecanismes discursius, que solen estar basats en la similaritat, la repetició, forma de col·locar les seqüències en la presentació dels materials dramàtics".

L'àmbit en el qual opera és ple d'interferències i de correspondències entre els plans i no es presta a l'establiment nítid de delimitacions –tanmateix prescindibles- en un tot fluctuant, on el moviment és senyal vital. Per altra banda, la decantació de la forma i de la substància en cadascun dels plans; expressió i contingut, és considerada, fins a un cert punt, subjectiva, per la qual cosa, creiem que Becerra de Becerreà pot prendre's un marge de llibertat en la interpretació de les estratificacions.

En aquest moment hem d'entrar en la consideració del vers, ja que l'obra teatral mitjançant la qual l'autor exemplifica la percepció del ritme en el material textual dramàtic és, com s'escauria, en vers. Més avall farem en els comentaris que s'hi refereixen.

Tot rellevant el fenomen de la recursivitat, p. 18, com a element generador de ritme en la dramaturgia –la trama- l'autor cita les iteracions del vers, pertanyents al ritme lingüístic com contrapunt natural que fa avançar l'obra. Al sistema lingüístic, en l'obra en vers, s'hi incorpora el sistema de la mètrica, el qual tan sols es pot manifestar a través del material físic; la substància de l'expressió, pròpiament dita.

Becerra de Becerreà segueix les afirmacions profundament intuïtives de Gili Gaya i entra en la distinció del ritme fonètic i el semàntic, p. 20, i la valoració adequada de les pauses. En el mateix punt l'autor ens sorprèn –per la polisèmia del mot- amb l'esment del “sentit del sentit”, o “la direcció del sentit”, i expressa que el ritme revela el sentit immediat que constitueix el suport del ritme semàntic. Cap a la fi del treball, l'autor desfà tota reserva que hom podria haver acumulat al voltant d'aquest “sentit del sentit” i precisa: “O ritmo ten máis que ver co sentido, coas forzas vectoriais ou direccionais de movimientos relacionais que co que soemos entender por “significado”. Desde este punto de vista o ritmo é o sentido do sentido”, p. 151.

Menant enllà la recerca, d'acord amb Gili Gaya, - i diríem que alhora amb el suport de la seva base musicològica- l'autor constata els comportaments de les cèl·lules rítmiques: “O movimento interior de célula rítmica funciona dun xeito moi semellante aos graos da escala diatónica musical”, p. 25 i proposa de traslladar a la trama dramàtica la noció de grups rítmics procedent de la mètrica. La síl·laba, com a unitat estructural mínima, troba el seu equivalent en segments practicats en la trama. Traduïm: “En les estructures dramàtiques binàries o ternàries o bé compostes el clímax dramàtic és comparable a l'ictus. Així establiríem estructures dramàtiques dactíl·liques, amfibràquiques o anapèstiques”, p. 28.

Veiem que els estrats inicials de l'esquema hjelmslevià s'estenen a més sostres i també comprovem com la complexitat es va desplegant a mesura que la consideració dels timbres se suma a les dades anteriorment aplegades en l'anàlisi rítmica. Les simetries i analogies que despleguen les rimes en el text en vers troben el seu equivalent en els segments dramàtics de la trama d'una obra, segons llur disposició en el context estructural.

Becerra de Becerreà insisteix a comparar el funcionament de l'estructura de la trama al de l'estructura arquitectònica, pp. 34 i 37, tot venint a coincidir a través d'aquesta similitud amb aquella captació ingènua de la natura profunda de l'art del teatre, el qual s'alça i pren espai en tres dimensions, com l'arquitectura, mentre que la pintura, com la narrativa, s'estén en dues. Faria l'efecte que l'autor, a voltes, fa davallades voluntàries a la col·loquialitat quotidiana, amb tarannà del terror, com qui s'hagués d'excusar de les seves troballes. O bé quan diu, més endavant: "De feito, semella que esteamos falando do mesmo, ou repetindo sempre as mesmas cousas", p. 39, sabent prou que s'esdevé així en tota anàlisi acurada.

La consideració de l'obra teatral com un tot vivent es torna a fer palesa a la p. 38, on trobem el nexa cabdal ritme-moviment; traduïm: "els mecanismes rítmics que confereixen moviment a l'obra són els constituents d'ambdós ritmes: dramàtic i dramàtic". En ésser en aquest punt, diríem que arribem a la part central del component teòric de la recerca present.

El binarisme que regeix el desplegament de la proposta d'anàlisi continua quan l'autor assenyala els fonaments primigenis del ritme: tensió-distensió, fort-feble, regularitat-variació, equilibri-desequilibri..., tot concloent: que així com formulem un ritme lingüístic basat en l'estructuració de la llengua en el pla fònic, podem formular un ritme dramàtic basat en l'estructuració dels materials dramàtics, en llurs vessants formals i semàntiques, amb la necessitat ineludible, en cada cas, de furnir un moviment característic a l'obra, que la transformarà en un organisme viu, p. 40.

Quan Becerra de Becerreà entra en la consideració del temps, de la "tensió del temps", a partir del capítol dedicat al ritme dramàtic de duració –segons paraules de l'autor-, es fa evident la integració que ha fet de la recerca de Cooper & B. Meyer en el camp musical. En el mateix punt, explicita que a la música i al vers, s'hi produeixen fenòmens semblants, però per al lector d'aquest treball hi ha quelcom més colpidor, encara per als filòlegs; la coincidència, de vegades, amb l'estudi de la fonètica, en sentit estricte. Malauradament, no tenim ocasió de fer sovint tals comparacions.

Voldríem fer memòria que en l'anàlisi dels trets prosòdics -complexos, com és ara l'accent-, duta a terme per A. Quilis (1981), en la qual aplega les opinions de D. B. Fry,

de H. Contreras o d'Ilse Lehiste, entre d'altres, hi destria -com és rutinari de fer-, la durada, la freqüència, la intensitat, la prominència tonal o la qualitat vocàlica com a trets simples –components de l'accent, o d'altres trets compostos. De la p. 40 a la 44 del treball present, s'hi constata que, en cada cas, parlem de la “paraula pronunciada en el temps”.

L' autor no permet que ens engresquéssim a pensar que a través de l'anàlisi minuciosa que proposa arribaríem a assolir la fórmula global rítmica de l'obra, aspiració que considera excessivament abstracta i reductora, p. 50. Aquí, hi ha també la següent conclusió, relacionada amb l'equivalència obra = organisme: “Todo espectáculo teatral ten a sua propia respiración, e se non a ten está morto”.

Becerra de Becerreà, enllà de tota la recerca, hi té present els comportaments de la música i del vers -és a dir, d'una variant possible en la manifestació del material lingüístic. “La iteració pot suposar una innovació”. Enllà d'això, l'autor s'estintola en la retòrica, pp. 57-60, que li forneix terminologia generadora d'etapes de l'anàlisi.

A propòsit dels mecanismes de variació l'autor es refereix a E. Bach, concretament a les seves sonates. A la p. 64., per altra banda, antinòmies i conjurs, hi apareixen citats, creiem que també com a coneixement tan proper com la música, adquirit per l'observació acurada de l'entorn en què les afirmacions contradictòries, la coincidència dels opostos, els oxímorons i d'altres trets estilístics de l'oralitat popular es produeixen.

A la p. 74, hi trobem un concepte també d'origen hjelmslevià: l'estesa o desplegada de les xarxes rítmiques, dins l'estudi del ritme dramàtic, encara que, potser, aquí “xarxa” ha sorgit com a analogia de l'ormeig de pesca, per aquestes incursions que l'autor fa a la proximitat antropològica. A parer nostre, Becerra de Becerreà ha intensificat molt “l'espessor de les xarxes” col·locades damunt el text dramàtic. A partir del punt on les trobem, podria ésser excessiva.

Els camins que l'autor assenyala en l'estudi present són diversos, un cop arribats a certes cruïlles. Rellevem, per llur claredat expositora, les tres propostes d'anàlisi rítmica del text d'A *contenda*: la de la p. 91, damunt les divisions practicades al text original per Fermín Bouza Brey (1953). La segona proposta d'anàlisi damunt l'estructuració

d'Henrique Rabunhal (1989), p. 119, i la tercera proposta damunt la segmentació segons María José Martínez (2000), que trobem a la p. 139. La confrontació de cadascuna d'elles és, òbviament, imprescindible. Creiem que aquesta part és d'una utilitat immediata si la comparem amb la de la introducció que l'acompanya, matèria de reflexió per a tota la vida.

Becerra de Becerreà interessa perquè a la seva feina minuciosa d'anàlisi, hi segueix una gran capacitat de relació i de síntesi. Ell mateix rebutja les disquisicions davant l'aparició del moviment, del ritme i de la respiració que cerca, pp. 150-152. El glossari que trobem de la p. 156-181 es revela com un recurs aclaridor i facilitador de la feina de qui es proposi seguir Becerra de Becerreà en qualsevol recerca basada en l'anàlisi rítmica.

Ens fa l'efecte que fóra el moment adreçar uns breus comentaris al text on l'autor ha dut a terme l'anàlisi rítmica. *A Contenda* es basa en un fet real, p. 88, esdevingut després de la independència de Portugal. L'obra, doncs, sorgeix en una etapa històrica en la qual la colonització castellana s'ha imposat amb violència. L'encert de l'elecció del text per part de Becerra de Becerreà, inclou el testimoniatge i la reinvidicació. Creiem que l'autor ha obviat qualsevol referència a la producció de Gil Vicente escrita en galaico-portuguès per raons de filiació filològica. Qui escriu aquest pròleg recorda les lliçons de literatura portuguesa de la Universitat de Coimbra sobre l'autor esmentat i el diable que parla picard en *As Barcas*!

A contenda, a parer nostre, no és una obra innocent. Reflecteix una lluita fronterera, entre els llauradors gallecs representats per Gregorio i els portuguesos representats pel fidalgo, p. 88. Les connotacions dels mots "llaurador" o "fidalgo" són prou eloqüents. Les referències a la guerra, a la victòria i a la derrota hi són freqüents, per cada banda, amb la intenció de conferir-se ànims i de refermar presència i poder. No ens fa l'efecte que hàgim de dir-hi res més, a l'anàlisi feta amb mestria i sensibilitat devers els fets teatrals per part de l'autor, cf. les paraules sobre la "mare" portuguesa, p. 106.

Del punt de vista filològic, l'obra *A Contenda* és un compendi de fets de llenguatge remarcables: Del vers 123 al 124, p. 185, hi llegim:

"Isto está pornosticado

Por unha praineta mala”

La qual cosa ens fa pensar que el Licenciado Araúxo era d’una percepció lingüística agudíssima.

A la p.187, al vers 176:

“Está resmusmuniñando”

Al vers 334, p. 194:

“Non sei, samica, non, se me espilico”

En etimologies populares i en revelacions del les capacitats plàstiques de la llengua, el text és una meravella. Becerra de Becerreà ha estat encertat també en això.

*Rosa-Victòria Gras i Perfontan é Doutora en Filoloxía Catalana, autora e tradutora teatral, ten publicadas varias obras teatrais e un libro de poesía. É profesora emérita do Institut del Teatre de Barcelona, onde deu clases de Dicción e Elocución. Quero sinalar, especialmente, a inspiración e curiosidade que en min sempre despertou a súa verba desde que a coñezo, e a axuda que me forneceu o seu libro *L’actor i la dicció* (1997).