

DEL DISSENY DEL RITME (o d'un estudi realment útil)

En aquests darrers anys, he tingut el plaer de compartir moltes estones amb Afonso Becerra, un jove dramaturg i estudiant de teatre que, al poc temps de ser a Barcelona, ja demostrava un domini apassionat de la llengua i de la cultura catalanes, a més d'un agradable humor i unes ganes inexhauribles de treballar. Vam col·laborar junts en un muntatge al Teatre Nacional de Catalunya sobre una obra d'Ignasi Iglésias (*La barca nova*) en què, com a assistent a la direcció, va produir un dietari d'assajos d'una densitat i un interès espatarrants. La capacitat de treball d'Afonso Becerra –autor premiat, dramaturgista, director, actor, teòric i professor, amb una àmplia trajectòria professional a Galícia i a Catalunya- des d'aleshores, sempre m'ha sorprès. I també ho va fer quan, com a tutorat meu en els estudis de doctorat de la Universitat Autònoma de Barcelona, va llegir el present treball, pel qual va obtenir la nota màxima.

* * *

Des de la perspectiva dels que som autors, a més d'acadèmics, *O ritmo na dramaturxia. Teoria e prática da análise rítmica* és un treball altament recomanable ja que planteja de forma rigorosa i útil la importància de la dimensió rítmica a l'hora d'analitzar o de construir un text. En primer lloc, per situar-nos correctament, cal partir de la definició de *receptor implícit* encunyada pels defensors de l'Estètica de la Recepció. Ho explicaré en poques paraules: l'estratègia creativa de l'autor preveu un procés de recepció ideal. O dit d'una altra manera, l'autor, quan escriu, té en compte una hipòtesi de recepció; aquesta hipòtesi orienta i determina el seu propi itinerari creatiu. Podríem afirmar que el dramaturg dissenya una estructura d'efectes destinada a garantir el recorregut receptiu que ha previst. En aquest sentit, l'estudi d'Afonso Becerra entén el ritme com a part d'aquest *receptor implícit*, d'aquesta estructura d'efectes. Així, el ritme és responsable de bona part de l'efecte produït per l'obra dramàtica. Amb compte, però: l'estudi de Becerra no s'atura en el sentit més popular d'aquesta afirmació, que recull el tòpic del ritme entès com una cosa intangible i subjectiva (variable en funció del subjecte perceptor). Ben al contrari, defineix el ritme

de manera precisa –sense concessions a la intuïció de productors i receptors- i el tracta com a matèria analitzable, que neix d’unes causes definides i produeix uns efectes ben concrets i mesurables.

En segon lloc, cal recordar que, fins el dia d’avui, la majoria d’estudis sobre el ritme en les arts escèniques s’han centrat en la importància d’aquest factor en el context de la representació, no en el del text. Cosa comprensible si tenim en compte que, per bé que la suma de llenguatges que intervenen en l’espectacle –la “polifonia informacional” que deia Barthes- dificulti la delimitació nítida dels “segments rítmics”, també és cert que aquesta mateixa superposició de sistemes de signes (amb incidències de durada variable) facilita la detecció i la valoració de recurrències visuals o sonores: la disposició dels diferents ritmes dels sistemes escènics, la localització dels marcs rítmics i la percepció del ritme global resultant¹. Per contra, el text, que només juga amb el llenguatge de les paraules i que al·ludeix a una virtualitat escènica per construir, ha estat estranyament menystingut pel que fa a l’anàlisi del ritme (tret dels estudis de mètrica, és clar). L’estudi de Becerra, en canvi, atorga el protagonisme al text. I no en un sentit estrictament lingüístic, com fa Patrice Pavis al seu famós *Diccionari del teatre*, sinó en un sentit total, dramàtic.

Finalment, trobo interessant que Becerra es plantegi projectar la seva reflexió teòrica en el marc d’una producció molt concreta: *A Contenda dos Labradores de Caldelas* de Gabriel Feixó de Araújo, que, als que no som d’aquesta terra plujosa i fecunda, ens obre les portes al món de la dramàtica gallega en vers. També és fonamental veure les aplicacions de la teoria rítmica del vers al treball de construcció dramàtica.

* * *

El ritme té a veure, per sobre de tot, amb la repetició. A partir de Gili Gaya, Becerra considera el ritme com la percepció uniforme de grups successius de sensacions, objectivament localitzades i acompanyades d’un to emocional característic. En altres mots: el ritme tindria a veure amb la recurrència de sensacions, que es produirien en períodes més o menys regulars i a partir d’una sèrie objectiva d’estímul. Aquest principi musical és altament interessant. D’entrada, s’estableix que el ritme té a

¹ - Patrice Pavis: *El análisis de los espectáculos*, [1996], Barcelona, Paidós, 2000, p.38

veure tant amb la percepció (sensacions) com amb la producció (sèrie objectiva d'estímuls). Alhora que també té a veure amb el temps (períodes regulars). Tant les sensacions (percepció) com els estímuls (producció) són avaluable, definits, buscats. D'altra banda, hom estableix que l'efecte que es deriva de la recurrència dels *segments rítmics* parteix d'una alternança entre incidències de tensió i de distensió, i també del contrast entre les unes i les altres. El punt àlgid d'aquestes incidències és l'*accent rítmic*. Per exemple, com menys temps entre *accents* (més velocitat), més excitació receptiva se'n deriva. En canvi, una distància allargassada entre *accents* posa en perill l'establiment d'una sensació rítmica. De tot plegat, se'n desprèn que, un cop ficats en dramaturgia, ara calgui observar els diferents recursos que ens proporciona l'*ofici de l'escriptura* amb una mirada nova. Des d'aquesta nova perspectiva, l'estructura d'efectes (*estructura rítmica*, diu l'autor) que configura el *receptor implícit* i que es fonamenta en lleis provades i comprovades per segles d'activitat creativa, ha de tenir presents l'alternança entre tensió i distensió, ha de tendir a produir situacions o escenes o efectes que siguin equiparables a un *segment rítmic* (període entre dos *accents*) i ha de garantir el canvi, la transformació, entre segments successius (els famosos *girs* del guionista?). Ben mirat, instruments dramàtics antiquíssims com ara la *peripècia* o el *reconeixement* -definits ja en la *Poètica* aristotèlica-, tenen molt a veure amb aquesta alternança, aquest canvi i aquest *accent*. Només per aquesta “nova mirada”, el treball de Becerra esdevé de gran utilitat per a estudiosos i creadors.

Becerra parla de *ritme dramàtic* i de *ritme dramàtic*. Segons això, el primer definiria els “mecanismes d'estructuració que és donen amb una mínima recurrència en la construcció del text dramàtic”; el segon, en canvi, correspondria a “les recurrències motiviques (temàtiques) i als fenòmens relacionats que, en general, es donen al nivell de la *història*², del contingut dramàtic.” Els “mecanismes” que configuren el primer, *el ritme dramàtic*, –diu Becerra– organitzen la *trama* i el *discurs* en una xarxa d'efectes que garanteixen el *continuum* de l'obra dramàtica (és a dir, que contribueixen a construir el *receptor implícit*.) Segons l'autor, però, el *ritme dramàtic*, no només es

² -Atesa la confusió terminològica i els problemes derivats de la traducció, aquí definirem la *història* (o *faula*) com l'ordenació cronològica de tots els esdeveniments de l'acció (la relació, inexorablement resumida, dels esdeveniments principals de la història, pot ser designada com a *argument*; això és, l'*armadura* de la *faula*). Definim la *trama* com la tria d'esdeveniments i la seva distribució (o estructuració) en l'obra. La *trama*, per tant, és la manera com s'explica la història, els esdeveniments tal com són contats al text -però no és el text-, el conjunt d'esdeveniments que conformen la presentació de l'obra (els que hi surten, la selecció del més representatiu, que ve donat amb un ordre i una durada determinats.) Finalment, el *discurs* és el text. La *trama* és l'*armadura* del *discurs*.

limita a garantir l'interès del receptor fins al final, sinó que també vincula aquest interès a una possible restitució de la *història (faula)* per part del receptor.³ Això fa que la frontera entre totes dues menes de ritme sigui un punt imprecisa, difuminada, i que tingui una utilitat bàsicament conceptual. De fet, per ser més precisos, hauríem d'afegir que, quan parlem de *ritme dramàtic* i d'*història*, no ens referim a la disposició, abstracta per definició, que suposa tota *història* (resumible en un *argument*), sinó a la disposició dels materials d'aquesta *història* en la *trama* i el *discurs*. Així doncs, els *ritmes dramaturgic i dramàtic*, entesos tots dos com a parts d'una mateixa estratègia, juguen a articular, en cada cas, una determinada *retòrica de les emocions*. Entre aquestes emocions hi ha, sobretot, les que es deriven de la identificació. Entre els recursos que provoquen o no aquesta identificació, podem parlar de la dilació de la informació (suspensió, en general), de la ironia dramàtica o de múltiples recursos de coherència poètica que tenen a veure amb la repetició, l'atzar, el malentès, el dilema, la justícia poètica o la distribució de clímax, entre molts d'altres. Tota aquesta *retòrica* – insisteixo – correspon a la suposada resposta emocional d'un receptor hipotètic que, com diria Sanchis Sinisterra, actua com a destinatari potencial de tots i cadascun dels efectes dissenyats en el teixit discursiu de l'obra (*receptor implícit*). Així -parafrasejo Sanchis⁴-, determinades hipòtesis sobre els personatges, els seus antecedents, les seves intencions, etc., van generant una situació dramàtica que progressa cap enrere i cap endavant en la línia del temps. El receptor coordina dades per tal de suposar un passat i, al mateix temps, en registra d'altres per tal de projectar un futur. Les dades, així com les expectatives generades per elles –que aguanten *l'interès*-, poden veure's confirmades o refutades pel desenvolupament posterior. Les preguntes obertes pel text són respostes o reemplaçades per noves preguntes, amb la qual cosa es produeix una combinatòria entre el que és esperat i el que és inesperat, entre la permanència i el canvi, entre la repetició i la variació, que genera el que anomenem acció dramàtica. Les reflexions de Sanchis tenen molt a veure amb el plantejament teòric de Becerra, que només entén el ritme quan s'activa la memòria: reconeixem la fases, les recurrències, els accents, les

³ -Certament, el teatre contemporani, d'ençà del debat postmodern dels vuitantes, ha renunciat en molts casos a la restitució de la història per part del receptor: bé l'hi ha impedit (no hi ha restitució possible, però es juga amb la inèrcia restitutiva del lector), bé l'hi ha dificultat (*poètica de la sustracció* o *drama relatiu*) a l'hora que ha fomentat una més gran implicació creativa per part del receptor.

⁴ - José Sanchis Sinisterra: "Por una dramaturgia de la recepción", *ADE. Teatro*, núm.41-42, gener 1995, ps.64-69.

repeticions amb variació, tanquem els interrogants o descobrim paral·lelismes. Això és el ritme. Com diria Peter Szondi, cada segment dramàtic en present ha d'incloure en ell mateix un germen de futur.

* * *

Espero que aquest estudi de l'Afonso Becerra contribueixi a expandir l'interès de l'acadèmia per la teoria de les arts escèniques, alhora que incentiva l'interès dels creadors pels estímuls teòrics que els afecten directament. Crec que, amb la publicació d'aquest llibre, assistim a una de les primeres passes del que serà un llarg recorregut de fons. Com a bon i infatigable marxador, Becerra ha prenyat les seves passes d'un extraordinari futur. Felicitats.

Carles Batlle

Autor dramàtic

Professor de la UAB i l'Institut del Teatre de Barcelona