

Monegal, A. "Imágenes del devenir : proyecciones cinematográficas en la escritura de Pere Gimferrer.", *Anthropos* 140 (enero, 1993) : 57-61.

Paz, Octavio. *El arco y la lira*, México: Fondo de cultura económica, 1956.

Pelfort, J. "El cinema al Dietari (1979-1980 i 1980-1982). Aproximació a l'estudi de les relacions cinema-literatura a l'obra de Pere Gimferrer." *Els Marges* 39 (1989) : 109-119.

Pla i Arxé, R. "El «Segon Dietari» de Pere Gimferrer." *Hoja de Lunes*, 22/XI/1982 : III.

« Benet / Belbel : dramaturgia 'enguionatjada' ? »

Francesc Foguet i Boreu

Universitat Autònoma de Barcelona

"Jo de dia teixia aquell gran ordit, i aleshores, cada nit, quan havien posat els flammals, ho desfeta."

L'Odissea d'Homèr, trad. de Carles Ribà

Les darreres tendències de la dramaturgia textual catalana revelen la influència, directa o indirecta, de la narrativa del guió cinematogràfic i televisiu de ficció, tant en la tria de referents com en l'escriptura. Amb o sense intencions paròdiques, iròniques o referencials, alguns dels textos de la dramaturgia contemporània posen en solfa nombroses relacions intertextuals respecte als models narratius cinematogràfics i televisius. La interferència entre totes dues escriptures, que deu ser mútua, respon també a la professionalització, cada vegada més habitual, en tots dos àmbits, especialment en el televisiu, dels escriptors de teatre. La indústria audiovisual catalana disposa d'una cadena pública com Televisió Diagonal TV, que han apostat decididament, amb criteris de "quota de pantalla", per impulsar la producció o coproducció de sèries de ficció pròpies. La majoria de les telenovel·les produïdes, des de la pionera *Poble Nou* (1994), ha tingut un ressò notable entre els televidents i ha contribuït a consolidar, amb tots els déficits estructurals que es vulgui, una "escola de guionistes catalans", molts dels quals estan afiliats a Guionistes Associats de Catalunya (entitat creada el 1997) i vinculats sobretot a TVC.¹

Telenovel·la *made in Catalonia*

En comparació amb productes similars d'origen llatinoamericà o anglosaxó, els trets distintius de la telenovel·la *made in Catalonia* que inaugura *Poble Nou* es basen en la reivindicació d'una identitat pròpia, de manera que l'acceptació del *serial català*

¹ Els anys que indiquem entre parèntesis darrere dels títols corresponen als de publicació o, en els guions televisats, d'emissió.

donaria carta de naturalesa a un país "normalitzar": "un espai social amb una llengua, uns costums i unes tradicions pròpies, com també un imaginari simbòlic col·lectiu específic, homologables a qualsevol altra societat europea" (Gallego 19). Com els seus anàlegs internacionals, els culebrots catalans reflectiren, així doncs, una imatge cristal·litzada d'una societat ideal: la d'un país independent, reconegut arreu del món, i la d'una societat oberta, integradora, tolerant, democràtica i homogènia sociolingüísticament (tot i que, en les noves sèries, sembla que, per versenblança?, es tendeix a canviar aquesta dinàmica). Les referències culturals i simbòliques que destil·len els serials i el tipus de societat que mostren són -malgrat el seu registre costumista i quotidiana- irreal i, des de l'òptica ideològica, políticament correctes, en la mesura que expressen una imatge fal·laç d'una cohesió i una solidaritat socials impecables, una identitat pròpia inqüestionable, una democràcia consolidada, una situació políticococial mancada de conflictes, un cos social progressista i obert, una laïcitat i una multiculturalitat a prova de bomba, etcètera.

El plantejament de conflictes es limita sovint a l'àmbit estrictament individual o es fa amb una cautela plena de discreta correcció per no "ferir sensibilitats", tot i que de vegades també aconsegueixen de despertar petites polèmiques que retroalmenten l'interès per les sèries. Els guionistes catalans no han estativat assumptes moralment delicats o sensibles, tractats amb una deliberada politesse: "La llista va des d'assassinats que resten impunes, passant per estafes, falsificacions, paranyos, frau, fins a entrar en el terreny de les relacions personals més controvertides (homosexualitat, lesbianisme, incest) o els problemes socials més candents: drogadocció, alcoholisme, ludopatia, prostitució. Tota una bateria de temes actuals que han dotat la ficció de la versenblança mínima perquè la gent cregui en aquells personatges i en, aquelles situacions i les segueixin dia rere dia" (Gallego 23).

De més a més, en una simplificació palmària de les realitats socials, els guions solen introduir quotes de representació

simbòlica, molt esquemàtica i estereotipada, a través de personatges tipus i tòpics (immigrants, homosexuals i altres figures considerades "marginals") i, com demana la *politically correct*, eviten qüestions polítiques, atacs a persones concretes, partits o situacions reals. La relativa qualitat literària dels guions i la seva posada en escena, les dosis de misteri i de morbidesa dels arguments han arrodonit l'èxit de la major part dels serials de factura catalana, que l'audiència -el *share* n'és la prova quantitativa- segueix amb una certa avidesa addicció (Ortega 65-67). Amb el temps i les convulsions polítiques que ha patit la societat catalana, les telenovel·les s'han convertit -com fan altres serials televisius estatals i/o nacionals igualment propaladors de fal·làcies col·lectives- en una mena de sublimació sociològica i emocional, entre càndida i mel·líflua, d'un país inexistent.

Benet i Belbel, guionistes

Com és prou conegut, després de col·laborar durant molts anys amb el circuit català de Televisió Espanyola (TVE), el dramaturg Josep M. Benet i Jornet ha compaginat l'escriptura teatral amb l'elaboració de guions per a la televisió pública catalana, com a creador i/o cap de guionistes, des de *Poble Nou* (1994) fins a l'actual *Vendelplà* (2005-2006) : *Pedralbes Centre* (1995, en aquest cas, com a editor), *Rosa* (1995-1996), *Nissaga de poder* (1996-1998), *Laberint d'ombres* (1998-2000), *NissagaL'herència* (1999-2000), entre d'altres. També ha signat el guió d'*Actrius* (1997), un film basat en la seva peça *E.R.* (1994) i dirigit per Ventura Pons. En quant pioner en l'ofici de guionista de serials televisius, Benet i Jornet ha tendit, a consciència, a especialitzar cada mitjà expressiu i a reservar el teatre -activitat creativa preferent- per al tractament de temes més íntims (Comas 69).

Al seu torn, tot fent el salt de l'escriptura teatral al guió televisiu, Belbel començà a exercitar-se en el guionatge amb la telenovel·la *Secrets de família* (1995), a partir d'un argument de Maria Mercè Roca, i continuà la incursió en aquest àmbit amb l'escriptura de l'argument i el guió de la sèrie *Ivern* (1996-2001) i, sota la batuta de Benet i Jornet, el guió de *NissagaL'herència* (1999-2000), en

tots tres casos també per a Televisió de Catalunya. Així mateix, Belbel col·laborà en els guions, basats en les seves obres teatrals homònimes, del film *Caricies* (1997), de Ventura Pons, i de *Después de la lluvia*, per a Estudio 1 de TVE (2000).

En el pròleg del llibre *Ivern. Una història de terror per a la televisió* (publicat el 2002), Benet i Jornet batejava el text com “una magnífica, tenebrosa, angioixant història de terror” i, tot i reconèixer que es tractava d’un guió de gènere pensat ex professo per a la televisió, en feia tot seguit una identificació reveladora, encara que bon tros hiperbòlica: “*Ivern* és, en principi, un guió televisiu. Per tant, un guió de creació dramàtica. Per tant, literatura” (Benet 7). Com era previsible, *Ivern* va rebre crítiques molt o força dures. En les nostres latituds, tot s’ha de dir, l’edició d’un guió televisiu d’autor indígena esdevé un fet absolutament insòlit, i atrevir-se a donar-li una entitat literària, com feia Benet, o a publicitar-la equiparant-la a una novel·la, com es llegeix a la contraportada (“La força del relat ha fet que *Ivern*, una història de terror escrita originàriament per a la televisió, hagi acabat sent editada i pugui ser llegida com una novel·la abans d’arribar a la pantalla”), no agrada ni als crítics literaris, ni als cinematogràfics.

Amb una ressenya intitulada “Neoanalfabets”, Ponç Puigdevall, crític del *Quadern d’El País*, rebutjà amb contundència de considerar *Ivern* “una obra literària” i s’acarnissà amb les presumptes febleses del relat: “si s’accepta el plantejament de Benet i Jornet i es llegeix el text com a literatura, el resultat és lamentable, i els professors de tècniques d’expressió escrita hi trobaran un cau d’exemples sobre el que cal evitar: l’ús d’unes estratègies narratives elementals, com si es considerés el lector com algú sense memòria, incapaç de seguir els fils de la trama, la monotonia de la pobresa estilística, i un raquitisme verbal que exigeix una dosi immensa de paciència”. Puigdevall trobava en *Ivern* un exemple modèlic “per alliberar molts escriptors, per fi, d’aquella servitud tan desagradable que representa inventar-se un punt de vista i una veu narrativa, jugar amb els recursos retòrics i perseguir amb instint literari el ritme de la prosa i l’estructura de l’estil. I ja se sap, els lectors que els agradi llegir literatura en lloc

d’entusiasmar-se amb les sèries televisives -imatges i guions- s’han d’anar acostumant a rebre el qualificatiu de neoanalfabets” (Puigdevall 4).

Sense tanta bel·ligerància crítica, Xavier Pérez, especialista en teoria cinematogràfica, observà que *Ivern* no amagava el format de guió (enumeració de les escenes en seqüències, acotacions i diàlegs que en segueixen les convencions) i es plantejà quins elements nous aportaria *Ivern* a la ficció audiovisual (Pérez 25). A parer seu, *Ivern* fóra com un *Twin Peaks* a la catalana que superposaria “l’infern familiar” amb “l’infern social” que hi hauria al darrere de l’estabilitat aparent d’una petita comunitat rural. En aquest aspecte, Pérez apuntava un element essencial del culebrot català, la família, com a “centro canónico de la organización serial, pues constituye el reflejo de la misma sociedad que contempla la serie, y permite explorar, mediante la terapia de la ficción, las fantasías autodestructivas que provocan todos los ambientes endogámicos”. Aquest argument familiar -que retrobem en la telenovel·la indígena, i també a *Forsters* i *Salamanca*- esdevé especialment permeable al format serial pel “carácter claustrofóbico” que podia arribar a suscitar la reiteració dels episodis. *Ivern*, concebuda com una minisèrie, presentava una estructura d’indagació familiar rural que probablement permetria, segons Pérez, “un efecto de ampliación, de multiplicación de los infernos, siguiendo la estela cada vez más delirante de *Twin Peaks*”. Pérez remarcava també que l’ús dels diàlegs i monòlegs eren més propis de la dramaturgia que del guionatge el·líptic i, elegantment, suggeria que *Ivern* demanava més aviat “un formato cinematográfico mucho menos estandarizado que el del culebrón al uso”.

Escriguin un text teatral o un guió televisiu, tots dos dramaturgs es dediquen, al capdavant, a “explicar històries” (*Ivern* duu, precisament, el subtítol d’*Una història de terror*). Aquesta idea fundacional es pot trobar també en els llibres de capçalera sobre el guionatge, com ara el del professor Robert McKee, que amb l’aplom entusiasta que caracteritza el seu “catecisme” del guió, assegura que el guionista accepta el principi d’explicar una

història (37). Admesa aquesta coincidència com una raó de ser del teatre i de la ficció televisiva, potser ens podem preguntar: com la manera d'explicar una història n'afecta el contingut?, i en relació amb això, com la tria de recursos i de formes, a més de les temàtiques, determina la interpretació del resultat final? En aquest punt dels transvassaments d'una disciplina a l'altra, val la pena de destacar que l'interès per revisar gèneres, també és, molt probablement, una deriva que prové de la pràctica del guionatge: virtuosos del ram, com ara Comparato (14-16) o el mateix McKee (108-115), presenten en els seus llibres "teòrics" llistes i exemples didàctics de gèneres i subgèneres -sempre tan discos i permeables- emprats pels guionistes per a delimitar l'àmbit del seu treball i assegurar la màxima eficàcia productiva.

Del guió al text teatral i viceversa

Malgrat les filigranes terminològiques, s'han fet cada vegada més permeables les característiques compartides entre el text teatral i el guió televisiu o cinematogràfic (alguns autors anomenen guió a "la forma escrita de qualsevol espectacle auditiu i/o visual", inclòs el teatre [Comparato 11]) en relació amb la història (*story-line*, en termes de guionatge). No és un judici de valor ni tampoc és cap desmèrit, en principi, ni per a l'escriptura de textos teatrals ni per a la de guions televisius o cinematogràfics. Ara bé, en les peces teatrals dels darrers anys podem observar un procés gradual de vampirització de les tècniques de guionatge, en especial el televisiu, que afecta no únicament l'aspecte formal, sinó també -més en profunditat- el contingut (Foguet 39-52).

Quant al *páthos* (al drama humà), el discurs televisiu tendeix a guanyar en extensió i a perdre en profunditat, per dir-ho en termes de Comparato (25), un guionista brasiler que, per cert, vellà poc o molt les beceroles de *Poble Nou*. El text teatral, per efecte de la influència del guionatge, també sembla encaminar-se cap a aquesta direcció. No parlem ni d'audiències ni de públics: ens limitem a proposar una hipòtesi que ens ajudi a comprendre els canvis formals i les incidències en el contingut que causa l'influx de les tècniques del guió. El camí podria ser invers: explorar que

tenen de teatral els guions cinematogràfics o televisius, però en aquest paper només ens preguntem si podem parlar d'una dramaturgia *enguionatyada* (un neologisme inspirat en l'adjectiu, tan gràfic i polít, d'endimernjada).

En els darrers textos de Benet i Belbel, potser com a via de sortida a l'atzucac estètic formalista de mitjans dels anys vuitanta i els noranta i escaig, hi podem observar una intenció clara de partir d'un gènere identificatiu que defineix el propòsit de l'obra. De Benet: el drama polític a *El gos del tinent* (1997), el thriller psicològic a *L'habitació del nen* (2003), i el melodrama a *Salamandra* (2005). De Belbel: el drama polític a *La sang* (1998), el musical a *El temps de Planck* (2002, amb música d'Oscar Roig), i el melodrama a *Forasters* (2004). A banda de les traces de deutes més o menys invisibles del guionatge que trobem en totes les peces esmentades, aquesta influència ha tocat sostre en les dues darreres. Efectivament, a *Forasters* i a *Salamandra*, estrenades totes dues al Teatre Nacional de Catalunya, hi ha una aposta deliberada pel melodrama inspirat en les ficcions televisives que, com hem descrit, juguen amb una pàtina d'autocrítica social i amb l'acostament a la realitat, la cosmovisió i els hàbits del telespectador català.

No és estrany que hi hagi alguns aspectes més o menys comuns en l'escriptura de textos teatrals i de guions televisius o cinematogràfics, com ara l'ús d'un diàleg aparentment "desretoritzat" (Sirera 59-70), tot i que en realitat suposi l'entronització d'una nova "retòrica" molt més pragmàtica i eficaç, però també més fofa i migrada de lèxic i de sentit(s). L'escriptura teatral pot ajudar a dominar molt millor el llenguatge televisiu, mentre que, en direcció inversa, és molt més difícil que passi: la manera d'enfrontar-se a una història per a la televisió és substancialment molt diferent a la de fer-ho per a l'escena. En termes generals, l'esforç que suposa escriure una obra de teatre no és comparable a la dedicació que demana una història per a la televisió i, sense que per això hi reneguin, els dramaturgs acostumen a tenir més respecte pel teatre que no pas pel mitjà televisiu. El teatre els dona més llibertat creativa i els reconeix més prestigi autoral, mentre que el guionatge televisiu gairebé

sempre està subjecte a les limitacions i els condicionants de producció o de programació, entre els quals no són menys decisories la correcció política i l'autocensura.

Ni tampoc no n'és, d'estrany, que hi endevinem confluències temàtiques entre tots dos llenguatges, que són, lògiques si es vol abordar, amb més o menys simplicitat o fondària, esperit de crítica o d'oportunisme, problemàtiques coetànies d'una societat concreta com la catalana, en procés (sisífic?) de reconstrucció política i social. Ara bé, si ens atenem a dos elements interns, potser no tan visibles, però també molt decisius en la construcció dramaturgica, les coordenades temporals i l'estructura, ens adonarem que les obres teatrals de Benet i Belbel, especialment les darreres, es ressenten d'aquesta influència de les tècniques de guionatge en el text teatral i reflecteixen algunes de les pràctiques autoimposades de l'escriptura per a televisió.

Així, una de les característiques del discurs televisiu -enfront del cinematogràfic- és la discontinuïtat: la seva construcció ha de tenir en compte que es tracta d'un "discurs interromput" que ha de mantenir "abans i després de la interrupció per a la publicitat, el mateix grau d'atenció del públic televident" (Comparato 23). En relació amb aquesta discontinuïtat, la fragmentació del drama contemporani es pot atribuir no solament a la recerca filosòfica i dramaturgica de formes noves per a temps nous (Batlle 115-125), sinó també a l'influx de la praxi -i les exigències mercantils coadjuvants- derivada de l'escriptura de guions televisius, en què la serialitat esdevé una de les manifestacions més flagrats de la cultura postmoderna. Forasters i Salamandra comparteixen la concreció d'un espai sociocultural i històric que gravita al voltant de la ciutat de Barcelona i d'uns sistemes de valors i unes coordenades ètiques (Bé/Mal) que no són aliens a les sèries catalanes de ficció. Com mirarem de demostrar, totes dues obres, adscrites al gènere del melodrama, poden ser il·lustratives també per calibrar els marges del que en podríem anomenar *enguionament* de la dramaturgia actual.

Temps discontinu

El "temps d'atenció" que, en el teatre pot rondar els trenta i quaranta-cinc minuts, en el mitjà televisiu s'escurça a tres minuts, segons els càlculs de Comparato (26), ja que és imprescindible de "captar" l'espectador amb un temps molt més limitat perquè, si no, canvia de seguida de canal. El temps dramàtic ha de ser més incisiu i les accions han de succeir-se més dinàmicament, per tal com el pes de la paraula és menor que en el teatre (o en el cinema). El discurs televisiu treballa, sobretot, amb el "dinamisme de l'acció" i acostuma a emprar un llenguatge més sintètic, més directe, més assimilable per a l'espectador. Aquesta "precipitació" temporal, acompanyada -com veurem- d'una estructura fragmentària molt calculada, es fa notar tant a *Forasters* com a *Salamandra*: les nombroses escenes breus -16 a *Forasters* i 28 a *Salamandra*- s'hi succeeixen a velocitat gairebé de seqüències d'un guió, talment com una condensació de capítols de telenovel·la.

En el "melodrama familiar" de Belbel, s'enllacen dos temps discontinus, que tenen la seva pròpia definició dins del pis gran i centric que és l'espai únic i que obliguen a canvis "instantanis" dels detalls d'una època a l'altra: els anys seixanta del segle xx en les escenes imparalls de la Primera part (1, 3, 5, 7 i 9) i en les parelles de la Segona (2), i el començament del segle XXI, en les escenes parelles de la Primera part (2, 4, 6, 8, 10), les imparalls de la Segona (1 i 3), el Pròleg i l'Epíleg. Aquests dos fils temporals s'entrecreuen o es fusionen cap al final de cada part: a l'escena 10 de la Primera i a l'escena 3 de la Segona, en què, sense solució de continuïtat, cap a la meitat de cadascuna (en la 3, dues vegades), es passa del segle XXI al segle XX, i a l'escena 4 de la Segona part, en què es dupliquen in situ temps i personatges: "Som al segle XX i al segle XXI. Indistintament. / Temps i personatges barrejats. Les parets, el terra, el sostre, les portes, els mobles de la casa semblen desenfocats. O líquids", diu l'acotació inicial. A més a més, en la majoria de les escenes, s'alternen els dos grans espais de la casa, l'habitació i la sala, en moviments ràpids (talls) que semblen pensats per a una càmera.

A *Salamandra*, al seu torn, s'entretexeixen dos fils temporals, encara que en aquest cas són, o bé simultanis, o bé molt propers en el temps, vinculats també a dos espais paral·lels i patuits pels canvis de les imatges que projecta una pantalla d'aspectes parcials exteriors de la casa d'Emma, de la caravana del "pare biològic" de Claud o de "postals" de les ciutats europees: d'una banda, la casa al semidesert de Califòrnia (les deu primeres escenes i, després, llevat de l'interludi parisenc, els parells : 12, 14, 16, 18, 20, 26, 28) i, de l'altra, la ciutat americana innominada (11, 13, 15) i les diverses ciutats europees en què fan escala Claud i Hilde durant la seva recerca : Mittenwald (17), Milo (19), París (21, 22, 23, 24, 25) i Barcelona (27). Aquesta intercalació d'escenes diferents també és un recurs recurrent en el serial televisiu : només cal que pensem en les dues famílies que apareixen a *Laberint d'ombres*.

Certament, el temps és una de les obsessions de tots dos dramaturgs, que hi han jugat deliberadament a *Olores* (2000) o *L'habitació del nen* (2003), en el cas de Benet, i a *Morir* (1995) o *El temps de Planck* (2002), en el de Belbel, per posar només dos exemples del conjunt dels corpus respectius. *Forasters* i *Salamandra* entronquen amb aquesta recerca temporal, la necessitat d'investigar sobre els límits possibles del temps, inclosos els físics, i el tema, també recurrent en tots dos, de la mort i de l'herència. De fet, la manera de tractar el temps esdevé un element bàsic de la dramaturgia, com ho és la linealitat o no del guió cinematogràfic o televisiu (McKee 74), però l'acceleració sincopada del dinamisme de l'acció sembla més deutora, en les obres que analitzem, de la condensació de capítols (la suma de seqüències molt breus) pròpia de la ficció televisiva i, en el fons, la concepció del temps treballa, per més que aparegui entrellaçat o desdoblada, sobre un eix de linealitat el·líptica que té, també, un efecte sobre la líquuació -per dir-ho a la manera de Zygmmunt Bauman- de l'espai escènic i simbòlic.

Estructura fragmentària

Tot i ser un estratagema narratiu antic avivat amb escreix pel fulletó del segle XIX, dos dels aspectes que esdevenen molt usuals en el guió televisiu i que han tingut més incidència en l'estructura

del text teatral són la importància del punt crític i de les expectatives. La necessitat de mantenir l'atenció dels televidents -crucial per a la bona audiència d'una sèrie- ha conduït a situar el punt crític al començament i al final de la telenovel·la i de cada setmana perquè l'espectador no hi perdi interès : "com que la intenció de l'autor és que el públic no es desconnecti de la seva sèrie, inventa ganxos, situacions crucials que només es resolen al capítol següent, o que fan preveure molta acció al començament de l'altre capítol" (Comparato 81). El joc d'expectatives també juga amb la capacitat del televident per preveure una situació de manera anticipada. Ben mirat, com afirma Comparato (87), el suspens esdevé "una anticipació urgent" causada per sorpresa, curiositat, dubte o perill. Tant el punt crític com les expectatives - dos recursos narratius que ja formaven part de la dramaturgia clàssica- han estat accelerats en el text teatral probablement per influència del guionatge, fins al punt que n'han alterat algunes de les parts constitutives.

A *Forasters* i *Salamandra*, de manera molt més evident a la segona, el punt crític se situa majoritàriament al final de cada escena per mantenir l'interès de l'espectador, i el joc d'expectatives es va alimentant amb l'increment del suspens al llarg de l'obra per "captar", com fan els capítols de les telenovel·les, l'atenció del públic. En els diàlegs de les escenes del guió, és habitual de destacar els moments de màxima intensitat dramàtica, el "regust de l'escena", o els moments verbals del personatge, particularment els d'una revelació : "Són passatges emocionants que poden ben bé servir de ganxo al final d'una escena. Són els anomenats ganxos del diàleg, que mantenen el suspens del públic i serveixen de pont per al pròxim capítol (a les sèries)" (Comparato 143). Els moments de suspens també se subratllen o s'emfasitzen amb la música a través de les anomenades "falques" (Comparato 118). Com es fa encara més manifest quan es presencia la representació dels dos textos, mutatis mutandis, *Forasters* i *Salamandra* reincidenten en aquest recurs del subratllat del text o dels moments de suspens que s'adreça a un públic que sembla necessitar, de tant en tant, un ganxo per mantenir l'espectador en expectativa permanent.

Dues escenes centríques, com ara la 5 de la Primera Part de *Forasters* i la 14 de *Salamandra*, poden exemplificar l'ús d'aquests recursos. En totes dues, la música hi fa de falca per tancar-les : a *Forasters*, hi és evident per l'acotació que -com passa en altres escenes- activa la música (de vegades és soroll) estrident que prové del pis de dalt; a *Salamandra*, en la representació, la música enigmàtica d'Alex Polls s'encarregava de marcar el tall (molt telenovel·lesc i cinematogràfic) d'una escena a l'altra. En l'escena triada de *Forasters*, el punt crític i l'expectativa que vol mantenir el suspens és, per dir-ho de pressa, si morirà o no la mare del càncer terminal que pateix, una incertesa que és subratllada amb un lèxic que accentua la "descomposició" del cos de la malalta. En la de *Salamandra*, el final de l'escena deixa també en suspens una incògnita per al lector / espectador : tombaran Hilde i Claud a casa? L'expectativa queda reforçada per la sensació del "color rogent" de l'aire, un subratllat que fa referència al símbol, omnipresent a totes les escenes, del foc destructor.

D'altra banda, el guió televisiu acostuma a considerar molt important l'epíleg, en el qual "s'explica el perquè de la història" (Comparato 89). A *Forasters*, l'epíleg final és explícit, mentre que a *Salamandra* hi és implícit, encara que en tots dos casos també serveix per arrodonir el quid de la història. La revelació premonitòria del pròleg de *Forasters* pren tot el sentit i redimensiona la resta de l'obra en l'epíleg; totes dues escenes s'escolen a començament del segle XXI i, estratègicament col·locades en els extrems d'un llarg *flashback*, la segona se situa uns dies després de la primera : el lector / l'espectador lliga caps sobre la casa i la família, l'herència donada (les promeses traïdes del Pare i del Fill, i el secret preservat del Nen), el pas i els canvis del temps, la repetició i la superposició de moments, la seva explicació simbòlica i, en definitiva, la serialitat de la història. En canvi, a *Salamandra*, Benet opta per una solució d'epíleg implícit que, amb els mateixos personatges que al començament de l'obra (com passa, en part, a *Forasters*), posa la cirereta al sentit simbòlic de l'obra : relliga les dues metàfores, la de la salamandra i el foc, en una posta de sol, contemplada amb divina paciència.

Com en el cas del temps, val a dir que el desenllaç de la dramaturgia clàssica també ha tingut aquesta finalitat conclusiva, reapituladora o comprensiva, especialment en els gèneres més fixats i convencionals com ara el melodrama, per bé que, a *Forasters* i a *Salamandra*, el disseny de les històries respectives, des de l'incident incitador fins a la resolució final, passant per les complicacions progressives, la crisi, el clímax i la resolució, per dir-ho amb els termes de McKee (223), tenen una filiació molt més propera a la ficció televisiva. Sense que això impliqui una apropiació mimètica de les tècniques del guionatge, sinó una aplicació, més o menys deliberada o inconscient, d'aquestes, a fi d'aconseguir, per damunt de tot, com hem insistit, de captar i mantenir fins al final l'atenció i l'interès de l'espectador.

No obstant això, de manera compatible amb la lectura anterior, anotem que, si en *Forasters* la fragmentació discontinua pot ser -val a dir-ho- molt més deutora del cinema que no pas del mitjà televisiu, en el cas particular de *Salamandra* -de la mateixa manera que a *E. R.* (1994) feia un homenatge al teatre i a *Això, a un fill, no se li fa* (2002), a la televisió-, també Benet i Jornet hi ha tingut molt present el cinema : tant en el discurs estètic (realisme documental / melodrama passional) com en els nivells argumental (barreja de les dues movies diferents que preparen Claud i Travis) i estructural (seqüenciació cinematogràfica).

Corol·lari : una dramaturgia enguionatjada

Els recursos manllevats o refets generosament del guionatge per a televisió, de la praxi de la ficció televisiva, han afectat, si més no, la definició de les coordenades temporals i l'estructura dels textos teatrals. Tanmateix, com a conseqüència de la incidència en els aspectes formals, aquesta influència ha repercutit també, de manera molt més pregona, en l'alleugeriment de la densitat de contingut dels textos teatrals, ja que, com en el discurs televisiu, han tendit a guanyar en extensió i a perdre en profunditat. La sintaxi ha metamorfosejat la semàntica del text teatral. De fet, en les dues obres analitzades succeïtament, la tria del gènere del melodrama -un gènere tan revulsiu com qualsevol altre- podria servir de descàrrec, però també podem fer-la deutora de la

narrativa (i de la temàtica) pròpia del serial made in TV3 i, més en concret, del centrat en nuclis familiars (*Poble Nou, Secrets de família, Missaga de poder, Laberint d'ombres*), amb les derives idelògiques que hem sintetitzat al començament d'aquest paper.

L'aplicació més o menys deliberada de pràctiques habituals en el guionatge català, tal com hem provat d'evidenciar, ha donat com a resultat uns textos d'una gran hibridesa formal que, complexes fets, poden atreure espectadors ja avesats a descodificar els mecanismes que han après o interioritzat, de manera inconscient, amb el visionatge de la telenovel·la setmanal davant de la pantalla del televisor havent dinat o a les tardes del cap de setmana. El fet que aquesta dramaturgia *enguionatjada* suposi un guany per a l'escriptura escènica o, per contra, n'afebleixi les potencialitats teatrals, tant en la forma com en el contingut, és una pregunta que solament el temps i la perspectiva crítica poden ajudar a respondre de manera més decisiva. Així i tot, la lectura de les obres teatrals actuals, des de l'òptica de la tècnica del guió, sembla inaugurar un nou paradigma que tendeix cap a una expressió més pragmàtica: una escriptura més eficaç i productiva, per bé que també semànticament més migrada en tots els nivells, que pot conduir a l'estandardització formal i a la manca de densitat temàtica i humana dels textos teatrals del futur.

Bibliografia citada

- Batlle, Carles. "Notes sobre la fragmentació en el drama contemporani (I)". *Pausa 21* (juny de 2005) : 115-125.
- Bauman, Zygmunt. *Modernidad líquida*. Mèxic : Fondo de Cultura Económica, 2003.
- Benet i Jornet, Josep M. "Pròleg", dins *Ivern*. Una història de terror per a la televisió, de Sergi Belbel, Barcelona : Empúries, 2002, p. 7-9.
- Comas Anglada, Sandra. "Josep M. Benet i Jornet. Escriture per a la televisió". *Serra d'Or 551* (novembre de 2005) : 68-70.

Comparato, Doc. *El guió. Art i tècnica d'escriure per al cinema i la televisió*. Trad. de Xavier Moral i Ajaó. Barcelona : Servei de Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona, 1989.

Foguet, Francesc. "D'Olors a Salamandra. Quatre nòtules i una cua", dins *El teatre de Josep M. Benet i Jornet* ("L'habitació del nen" i altres), coordinació de Christian Camps, Pèronnas : Les Éditions de la Tour Gile, 2006, p. 39-52.

Gallego, Joana. "Els serials catalans: un nou producte amb denominació d'origen". Anàlisi. *Quaderns de Comunicació i Cultura 23* (1999) : 17-24.

McKee, Robert. *El guió. Sustancia, estructura, estilo y principios de la escritura de guiones*. Trad. de Jessica Lockhart. Barcelona : Alba, 2002.

Ortega, Marta. "Les telenovel·les catalanes : entre el serial i el relat de costums". Anàlisi. *Quaderns de Comunicació i Cultura 23* (1999) : 59-72.

Pérez, Xavier. "Ivern, espectro de una teleserie". *La Vanguardia*, Culturas 1 (19-VI-2002) : 25.

Puigdevall, Ponç. "Neoanalfabets". *El País*, Quadern 977 (9-V-2002) : 4.

Sirera, Rodolf. "Teatre, cinema i televisió: l'ús del diàleg". *Caplletra. Revista Internacional de Filologia 33* (tardor de 2002) : 59-70.