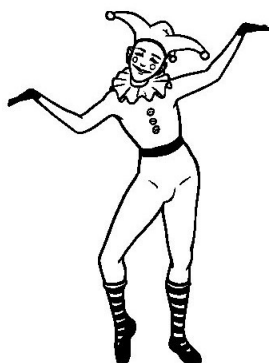




Anàlisi de l'adaptació teatral d'ANTAVIANA

Pere Calders i Dagoll-Dagom



TREBALL DE FINAL DE GRAU
GRAU EN LITERATURA I LLENGUA CATALANES

Dirigit per Jordi Sala Lleal
Facultat de Lletres de la Universitat de Girona
Clara Maria Sabé i Moreno

Curs 2017-2018

Antaviana? Sí, sí. Podria ser el nom d'un continent llunyà,
una mica perdut i mal explorat, amb indis i plantes carnívores.

Si en descobries un de semblant, enfocant-lo
amb els binocles des del pont d'una nau, el podries
batejar sense pensar-t'hi.

Pere Calders, 1979

Índex

0. Pròleg.....	4
1. Introducció.....	5
2. Anàlisi de l'adaptació teatral.....	8
2.1. Hipòtesis dels contes.....	9
2.2. La dramaturgia: Del text narrat al text dramàtic.....	10
2.2.1. La unificació estructural.....	10
2.2.2. Del narrador als personatges.....	13
2.2.3. De l'estil indirecte al directe.....	14
2.2.4. Recursos i altres canvis en l'adaptació.....	16
2.2.5. Recursos narratius.....	25
2.3. El text musical dins de la dramaturgia.....	28
2.4. La tria dels quinze contes.....	32
3. L'escenificació.....	34
3.1. La filmació del muntatge.....	34
3.2. La temporalitat escènica.....	35
3.3. L'espai escènic.....	37
3.4. Actors i actrius.....	40
3.5. Del text dramàtic a la posada en escena.....	44
3.5.1. Les acotacions.....	44
3.5.2. El diàleg.....	51
3.5.3. Els trucs.....	54
3.6. La música.....	55
3.7. Fidelitat.....	57
4. Conclusions.....	59
5. ANNEX 1.....	61
5. Bibliografia.....	63

0. Pròleg

Les adaptacions teatrals acostumen a donar més èxit a l'autor i a les mateixes narracions, siguin contes o novel·les. El que pretenen és fer visible de la manera més fidel allò que es volia transmetre a l'obra original. Són una interpretació d'aquesta per a crear una obra dramàtica que pot arribar a ser essencialment molt similar o, altrament, completament diferent. L'adaptació dramàtica d'*Antaviana*, com veurem al llarg d'aquest treball, reflecteix molt bé el que Pere Calders volia transmetre en els seus contes. És per això que va tenir molt d'èxit en el seu temps i, avui dia, encara en podem parlar com si fos ahir.

Per a l'elaboració d'una adaptació teatral, cal saber que al teatre s'utilitzen uns recursos literaris molt diferents dels que s'utilitzen a la narració i per això és necessari elaborar un treball previ que serveixi de base per a l'adaptació escènica final. Al llarg de l'anàlisi de la dramaturgia veurem que el canvi de gènere crea tota una sèrie de transformacions, com és el pas de l'estil indirecte dels contes a l'estil directe del text dramàtic, fonamental per a la creació del guió.

Per què es van escollir uns contes, i no d'altres? Com la Companyia va portar a terme l'adaptació dramàtica i escènica? I quin és el grau de fidelitat vers l'obra original? Són les preguntes que intentarem respondre al llarg del present estudi. L'objectiu d'aquest és esbrinar quines estratègies i metodologies va optar la companyia Dagoll-Dagom per a crear un projecte tan acurat com és el d'*Antaviana*. Per tant, pararem atenció a dos tipus d'anàlisi, la primera, de la dramaturgia, i la segona, de l'escenificació. I també analitzarem la fidelitat del muntatge final respecte el text dramàtic que, així i tot, l'anirem desentrellant al llarg del treball.

Finalment, també cal remarcar que l'últim objectiu que té aquest estudi és el de poder fer-li un petit homenatge a Pere Calders, l'home que ens va deixar un gran llegat literari amb la seva fantasia i el seu realisme màgic.

Abans de començar, però, farem una breu presentació introductòria de l'autor i de la companyia.

1. Introducció

El que més destaca de Pere Calders com a escriptor és la seva reivindicació de la literatura basada en el realisme màgic seguint el model del ruralisme tremendista del Grup de Sabadell el 1962. Els anys d'exili a Mèxic van permetre a l'autor de captar una realitat diferent i de reelaborar una obra que, aquí, va tenir dificultats de ser ben rebuda. *Gent de l'alta vall* (1957), *L'ombra de l'atzavara* (1964), *Aquí descansa Nevares* (1967) són obres de la seva primera etapa, que van reeixir posteriorment, en què s'accentua el vessant d'humor civilitzat i d'ironia amb l'escepticisme i la sàtira com a formes de distanciament de la realitat. D'entre el seu recull de contes hi destaquen *Cròniques de la veritat oculta* (1954), *Tots els contes* (1936-1967), *El primer arlequí* (1936), i les novel·les *La glòria del doctor Larén* (1936) i *Ronda naval sota la boira* (1957).

L'ús recurrent del fantàstic o el meravellós en situacions de quotidianitat provocant l'imprevist i l'humor és el més característic de les seves obres en què tot sovint intervenen personatges ficticis. Per exemple, un àngel, una fada, un mag, i noms d'espais estranys i exòtics, com l'Índia, Birmània, un desert desconegut, que es relacionen molt sovint amb la seva estada a Mèxic.

Segurament, la influència més directa del realisme màgic en Pere Calders és l'autor italià Massimo Bontempelli, un dels primers a tocar aquest corrent literari. D'altra banda, si ens fixem amb més corrents literaris, veiem que clarament rep influència de dos mites en la literatura popular catalana. El primer, de Torres i Folch i els seus contes i rondalles populars, i l'altre, del noucentista Josep Carner, amic des de la infantesa. Possiblement, també hauríem de matissar alguna influència en relació al misteri i la imaginació per part dels contes d'Edgar Allan Poe i, finalment, la qüestió del judici moral dels actes humans coincidint amb la psicologia de Franz Kafka.

No obstant això, totes les influències rebudes per Calders són instruments usats per a esdevenir en un únic i propi model literari, en el qual es critica, davant de tot, la falta d'imaginació, però també els avenços tecnològics, les ments científiques, la falta d'humanitat i de respecte cap a la natura, la guerra, les desigualtats socials, el civisme i l'ordre públic. A més, també hi són presents la sensibilitat pel circ i la màgia, i la mostra de la ingenuïtat d'alguns adults amb contrast la innocència dels nens. Entre la seva literatura hi trobem també alguns

aspectes autobiogràfics, com són el nom de la seva filla, Tessa, per exemple, al conte d'*Els nens voladors*, i l'autoreferència com el protagonista de la història *Feblesa de caràcter*, en què s'autoproclama «ciutadà honorable i contribuent de bons costums» (Calders, 2001, p. 265). Però aquesta qüestió no és la base, en absolut, de tota la seva obra literària, sinó el que emmarca aquesta és la naturalitat de la raresa i la innocència.

Pel que respecta a la companyia, Dagoll-Dagom va tenir un abans i un després de l'obra de Pere Calders. El que realment va culminar amb la seva popularització va ser l'obra dramàtica *Antaviana* creada per Dagoll-Dagom i estrenada al teatre Villarroel l'any 1978. Gràcies a aquest fet la companyia també aconseguia l'èxit popular a Catalunya i arreu (per tot l'Estat espanyol, a Itàlia i França). L'1 de gener de 1985 es va reestrenar al Teatre Condal de Barcelona. Set anys després de la seva creació l'obra ja s'havia convertit en un referent. La seva reposició va conservar la màgia i poesia de la primera versió i gairebé va estar girant durant un any i mig. Finalment, va assolir el cim en el moment de la seva emissió televisiva el 1983, i la seva posterior entrada a la web de *Radio Televisión Española* (rtve) en què actualment trobem la filmació de l'obra.

Tot i que Calders havia intentat anul·lar l'actuació de la companyia, [així ho digué a una entrevista amb Josep M. Espinàs: «Els vaig fer una mena d'informe de sis folis a màquina de totes les raons que aconsellaven que no ho fessin.» (Calders, 1998)], va acabar acceptant la proposta després de veure un assaig general. El crític i historiador teatral Xavier Fàbregas va definir la nit de l'estrena com «la nit en què a Catalunya el teatre va fer un gir copernicà» (Pere Calders. Obra. *Antaviana*, 2011). Vint anys després, era discutida la inclusió de la paraula «antaviana» en el Diccionari normatiu de l'Institut d'Estudis Catalans, per part dels escriptors Josep M. Lladó, Jaume Fuster, Maria Antònia Oliver i Isidor Cònsul, entesa com «que té el seu origen en un conte infantil de Pere Calders publicat a *Cavall Fort*». Al mateix temps, s'hi oposaven l'altre grup d'escriptors Joaquim Molas, Josep M. Espinàs, Quim Monzó i Xavier Bru de Sala, entre altres, perquè consideraven que el millor homenatge que es pot fer a Pere Calders és no delimitar ni fixar l'abast de la paraula.

Pere Calders va ser un exemple sobretot per la crítica en l'ensenyament. I tot gràcies, en definitiva, a Dagoll-Dagom, que va fer el millor dels homenatges possibles per l'escriptor, l'inventor de màgia.

En una publicació a *El país*, al 14 de gener de 1994, en què Joan Ollé escriu sobre els

vint anys de la companyia Dagoll-Dagom, explica què significa la paraula, «dues paraules amb què designava quan era petit tot allò que servia per escriure i dibuixar». Tot començà amb la dissolució del *Nou Grup de Teatre Universitari*, dirigit per Frederic Roda, i tot seguit va venir l'ascens del grup en diferents establiments de treball i llocs d'actuació. Després del muntatge *No hablaré en clase* al 1977, que va ser tot un èxit, *Antaviana* va ser el «miracle» que va solidificar l'empresa teatral. Dagoll, deu anys de treball, i Dagom, deu més, units pel guió «per el que escombra», explicava el director i poeta Joan Ollé, fundador de la companyia. Llavors ja va ser un no parar d'espectacles: *La nit de Sant Joan* (1981), també amb música de Jaume Sisa; *Glups* (1983) juntament amb companyia *Joan Vives*.

Dagoll-Dagom és a mig camí entre el teatre literari i el treball de creació total. Joan Lluís Bozzo, present a la companyia des dels inicis, fa que els muntatges es decantin cap al gènere musical. S'associa a la companyia Dagoll-Dagom en la direcció artística d'*Antaviana*, juntament amb Anna Rosa Cisquella, amb la producció executiva, la qual havia ingressat a la companyia *Els Joglars* el 1975, i Miquel Periel, de direcció de càsting i escènica. Els tres van dirigir l'obra magna que va consagrar la companyia referent en el panorama català i espanyol i, en definitiva, un dels espectacles més emblemàtics del teatre independent català, amb un lloc destacat en la memòria de diverses generacions d'espectadors.

A continuació veurem la fitxa tècnica de l'obra *Antaviana*:

Direcció	Dagoll-Dagom (Joan Lluís Bozzo)
Música	Jaume Sisa
Escenografia i vestuari	Isidre Prunes i Montse Amenós
Coreografia	Agustí Ros
Intèrprets	Joan Lluís Bozzo, Assumpta Rodés, Miquel Periel, Pepe Rubianes, Anna Rosa Cisquella, Mar Targarona, Berti Tovías

2. Anàlisi de l'adaptació teatral

En el present apartat està destinat a l'anàlisi dels aspectes generals de l'adaptació teatral d'*Antaviana*, des del canvi de gènere i d'estructura fins a temes més superflus però rellevants com la música i la introducció de temàtiques de l'època. D'altra banda, també observarem les tesis de l'estudi *Antaviana: del text narratiu al text dramàtic*, publicat el 1993 a la revista *Caplletra 14*, de la professora de la Universitat de València Carme Gregori. En aquest estudi la professora presenta una possible anàlisi de l'adaptació d'*Antaviana*, tal com exposarem en aquestes pàgines. Malgrat les coincidències, inevitables, dels dos treballs, les seves hipòtesis ens serveixen de base per poder expandir i eixamplar el treball amb noves qüestions i nous exemples desenvolupats en profunditat.

Cròniques de la veritat oculta és el llibre de la postguerra més reconegut de Calders i és on es troben gran part dels contes utilitzats a *Antaviana: El principi de la saviesa, La consciència, visitadora social; El desert; L' «Hedera Hèlix»; L'esperit guia; Cada u al seu ofici; Quieta nit; Raspall; Feblesa de caràcter i El testament de «La Hiena»*. La resta els trobem repartits en diversos llibres: *El primer arlequí* pertany al *El primer Arlequí* (1938) *Ganes de buscar-se-la* a *Invasió subtil i altres contes* (1969). Els contes *En començar el dia, Els nens voladors* (1984) i *La finestra*, pertanyen al recull de contes titulat *Tots els contes*, del 2008, en el qual s'inclouen els contes citats anteriorment.

Els quinze contes són una petita, i alhora gran, mostra de la literatura de Calders en la qual s'identifiquen components de fantasia, meravellós, extraordinari, prodigiós, tots ells sinònims d'un únic referent, la paròdia de personatges o elements sobrenaturals que provoquen l'humor (Gregori, 2006, p. 116) tan característic de l'autor.

Aquesta realitat fantàstica hi és molt evident a l'adaptació teatral, tant, que l'escenari permet de construir-hi la «veritat oculta» que insta l'imaginari caldersià. És per això que aquí esbrinarem les modificacions que la companyia va optar per aconseguir una dramatització pròxima i fidel al text original dels contes i en la qual Calders també va participar, malgrat la seva «ignorància teatral» que no li va permetre aprofundir més en el treball, com explicà a una entrevista el 1979.

2.1. Hipòtesis dels contes

A l'hora d'adaptar un text s'han de tenir en compte diversos factors. Un d'ells és el compromís de fidelitat amb l'autor, és a dir, aproximar-se el màxim possible a l'obra original i, si no, mantenir l'argument o l'estructura principal, en cas contrari, no se'n diria adaptació. D'altra banda, cal escollir el gènere, ja que segons el gènere es procedirà a l'adaptació presentant els personatges, els diàlegs i l'ambientació d'una forma o altra. Per últim, la tria dels aspectes que més interessin d'adaptar, el que més destaca del text, és gairebé el més important i, en aquest cas, el primer que la companyia va haver de fer: escollir els contes. Així doncs, a continuació exposarem les nostres hipòtesis sobre el perquè dels contes escollits.

- D'entrada, la majoria dels contes escollits compten amb un ampli repertori de personatges. A part de ser un avantatge per la companyia, vist que tots poden participar en l'espectacle, els musicals, com és aquest cas, es caracteritzen per tenir-ne molts.
- D'altra banda, si la finalitat de la companyia era decantar-se pel gènere de la comèdia, havien de fixar-se amb aquells que es caracteritzaven com a tals, i en la majoria de contes escollits predominen els tocs d'humor.
- A més, el que més destaca és que tenen un rerefons moralitzador. En general els contes contenen una moralina, i si fos una prioritat de la companyia, segurament es decantessin per aquells que s'ajusten al seu tarannà.
- En última instància, la majoria són contes sense una alta dificultat escenogràfica. Això és perquè no succeixen a llocs increïbles i abstractes, com passa a molts contes de Calders, que no hi ha moltes descripcions físiques de l'entorn, i si n'hi ha, són de caràcter extraordinari.

I per acabar les hipòtesis cal fer èmfasi en la popularitat que tenen la majoria de contes adaptats, com és el cas d'*El principi de saviesa* o el de *Quieta nit*. Això podria haver influït a triar els més coneguts pel públic. Tot i això, al final de tot sabem una mica més sobre aquest aspecte.

2.2. La dramaturgia: Del text narrat al text dramàtic

Juan Antonio Hormigón (2002) defineix la dramaturgia com «totes les lleis i elements de la projecció del drama i del teatre» (p. 106). El terme ha anat rebent diversos significats al llarg de la història, però aquí ens referirem a ella determinant-la *treball dramàtic*, ja que expressa de manera més precisa el seu estudi com a pràctica d'activitat concreta. Així doncs, si hem de definir la dramaturgia amb les nostres paraules, direm que és el treball de composició de les obres dramàtiques.

El dramaturg és l'encarregat de fer l'adaptació, és a dir, de passar del text narrat al text dramàtic, i molts cops és el director qui intentar reproduir de la manera més fidel el text narratiu a l'espectacle. Com que tant un gènere com l'altre es qualifiquen de lleis majoritàriament molt distants entre elles, els canvis en la projecció del gènere contrari són inevitables. A continuació veurem gran part d'aquests canvis.

2.2.1. La unificació estructural

Segurament el tema més apropiat per començar és el canvi de gènere, el pas del text narrat al text dramàtic i, per tant, la repercussió que té aquest en tota la resta de canvis. Malgrat això, l'estudi de Carme Gregori em permet de començar a parlar en una perspectiva diferent, que també es repercuteix sobre el canvi del gènere, i aquest és el canvi de la unitat estructural. Podem observar, doncs, una gran coherència metodològica el fet que l'estudiosa l'explori en primer pla, pel fet de que primer es parla dels canvis més superficials i després s'aprofundeix en els aspectes més interns de l'adaptació.

Aquest canvi es caracteritza per passar de la independència estructural dels contes a la unitat estructural de l'obra dramàtica. És a dir, els contes, malgrat agrupar-se en temàtiques dintre dels llibres, no compten amb la presència d'un fil conductor que els uneixi. Al contrari d'aquests, la dramatització es desenvolupa al voltant d'un element clau que unifica l'obra sencera des del principi fins al final. Aquest element és «Antaviana», la paraula inventada per l'Abel, protagonista del conte *En començar el dia* i, alhora, uneix el món de màgia del nen amb el món de Calders. Ens revela la mirada encantada, divertida i original de l'infant, i transgredeix el món

convencional i perjudicial de l'adult. A més, la paraula en si dona pas a múltiples significats, ja que al cap i a la fi aquesta és la seva finalitat: «assignar un destí a la paraula. Un nom tot sol no és res, si no correspon a alguna cosa» (Calders, 2002, p. 456). Representa, doncs, l'obertura d'un continent desconegut, obert a exploracions que molt bé du a terme la Companyia, només de veure la disposició escènica en començar l'obra, la qual, també ens convida a imaginar aquest «continent» destinat als somnis i a les aventures: «La línia divisòria entre les dues parts separades per les cortines no és recta, sinó que fa ondulacions irregulars que pretenen evocar el perfil de les zones costaneres d'un mapa, o qui sap si un país vist des del cel» (Calders i Dagoll-Dagom, 1979, p. 7-8).

El món d'*Antaviana* s'inicia a partir de la representació bíblica del naixement del primer fill d'Eva, extret de el conte *El primer arlequí*. Aquí, l'Arlequí simbolitza la creació de l'art i és ell qui s'encarrega de posar en marxa l'obra de teatre amb el seu ball que tant el caracteritza. A més, essent ell el portador de «la paleta que ha de llegar als distints pobles de la terra» (Calders i Dagoll-Dagom, 1979, p. 12), amb la seva alegria i vivacitat dona vida als altres personatges que es troben estàtics a l'escena i posa rumb al musical. De la mateixa manera, després de l'última escena, adaptada del conte *El desert*, en què el protagonista se li escapa la vida de la mà, retorna l'Arlequí del principi que clou l'espectacle amb la seva dansa. Així doncs, ell també és un element unificador que enllaça des del principi fins al final aquest món de fantasia.

La unificació estructural a *Antaviana* es crea a partir d'un altre recurs que crea el «fil il·latiu» de les escenes, terme que usa Carme Gregori, en què es produeix la fragmentació d'alguns episodis deixant-los en suspensió fins a reprendre'ls després de l'escena que els prossegueix. Així doncs, l'escena III, del conte *El principi de saviesa*, es fragmenta al final i continua al *Programa de ràdio* en què es treuen les conclusions sobre la mà trobada al jardí, la identitat de la qual havia quedat com a incògnit. De la mateixa manera, l'escena V es talla després que Tessa descobreixi la finestra i es reprèn després de l'escena següent, del conte *En començar el dia*, que continua la temàtica fabulosa anterior. Finalment, l'última escena que conclou la Primera part s'encadena a través del *flash* informatiu amb el *Programa de ràdio*, el qual està destinat a omplir el temps de descans en què l'espectador «pot decidir si quedar-se a escoltar-lo o sortir a esbargar-se» (Calders i Dagoll-Dagom, 1979, p. 69).

Aquestes particions, com veiem, són estratègies emprades al teatre per a fer-lo més amè creant, d'aquesta manera, una originalitat pròpia amb coherència que contribueix a l'augment de

l'expectació del públic davant d'aquest món meravellós.

L'estructura interna d'*Antaviana* es desenvolupa de la següent forma, amb les fragmentacions corresponents ja esmentades.

Escenes	Contes
Primera part	
I-II	El primer arlequí
III - 1	El principi de saviesa
IV	L' «Hedera Hèlix»
V - 1	La finestra
VI	En començar el dia
V - 2	La finestra
VII	Els nens voladors
VIII	Feblesa de caràcter
Entre acte	Programa de ràdio: Raspall, El principi de saviesa (III-2), Cada u al seu ofici.
Segona part	
I	Ganes de buscar-se-la
II	L'esperit guia
III	El testament de la «Hiena»
IV	Quieta nit
V	La consciència, visitadora social
VI	El desert

L'últim recurs emprat per a unifica l'obra teatral és la modificació dels noms amb una finalitat globalitzadora. El «fil il·latiu» es crea a partir de la reutilització dels noms dels personatges d'unes escenes a unes altres, i d'altres noms inventats, per aconseguir una homogeneïtat que connecti l'obra sencera. És a dir, la Tessa de l'escena IV (Primera part), del conte *La finestra*, també és la protagonista de l'escena VII (Primera part), substituint la Roser del conte *Els nens voladors*. D'aquest mateix conte, la Portera es fa càrrec de l'acció que protagonitzaven al conte el pare, la mare i la professora, prenent, això sí, un diàleg

completament diferent. La mateixa també actua a l'escena I (Segona part), del conte *Ganes de buscar-se-la*, en què se li afegeix una identitat, com també el Funcionari, de la mateixa escena, que també passa a ser l'interlocutor que enuncia el descarrilament de l'express de les deu, seguint la identitat del director de la Companyia de ferrocarrils del conte *L'esperit guia*. Una estratègia molt particular i satisfactòria.

2.2.2. Del narrador als personatges

Tal com hem vist, el canvi de gènere modifica el canvi de l'estructura, i aquest també acompanya un altre canvi com és el de passar de la història narrada a la història representada, amb unes normes molt diferents. D'una banda el conte, com a narració breu d'uns fets reals o fantàstics, d'uns personatges, en un temps i lloc determinat, s'explica a través d'un tipus de narrador. D'altra banda, el text dramàtic, més enllà de la lectura, l'escenificació és la seva finalitat, per això, el narrador desapareix i se substitueix per la veu dels personatges a través del diàleg i de les acotacions, o didascàlies, en les quals hi ha escrita la informació adient sobre el comportament d'aquests. En aquest cas, veurem com les descripcions del conte *En començar el dia* han passat a ser acotacions per a ser representades. El fragment «es concentrà, cloqué els ulls i amb una veu baixa digué...» (Calders, 2008, p. 456) passa a l'escena IV (Primera part) com «es concentra, clou els ulls i parla en veu baixa» (Calders i Dagoll-Dagom, 1979, p. 30). El mateix succeeix al conte quan se'ns diu que l'Abel «repenjant el cap en una mà, seguia les anades i vingudes de la seva mare, que duia una bata rosada molt bonica» (Calders i Dagoll-Dagom, 1979, p. 457), l'acotació també pren aquesta descripció per a ser representada.

Aquest exemple que acabem de veure es troba en moltes de les escenes i ens demostra com es vol seguir fidelment la narració primigènica de Calders.

Igualment de fidel és la veu dels personatges quan el narrador homodiegètic del conte el trobem fent de narrador a l'obra de teatre. A *Antaviana* hi ha dues escenes en què intervé un narrador d'aquest tipus mitjançant del recurs del monòleg. El primer és el cas del Senyor Ric, del conte d'*El principi de la saviesa*, en què a l'escena II (Primera part) argumenta tota una introducció en primera persona i després dona pas a la interacció amb altres personatges. El segon, la «Hiena», del conte *El testament de «La Hiena»*, en què a l'escena III (Segona part)

explica la seva història fent ús del monòleg. Així veiem com el narrador dramàtic fa la mateixa funció del narrador del conte.

D'altra banda, el narrador extra-heterodiegètic, el que narra en tercera persona, també ha sigut un recurs de dramatització dels contes en què s'ha transmès a *Antaviana* a partir de la veu en *off*, que narra els fets sense la seva presència escènica. A les escenes VI (Primera part) i VI (Segona part) s'hi utilitza el recurs esmentat en què es diuen els mateixos mots que es narren en els contes respectius: «Una vegada, un nen que es deia Abel, es va inventar una paraula nova...» (Calders i Dagoll-Dagom, 1978, p. 28), i «A la fi d'un mes de juny amable, aparegué l'Enric amb la mà dreta embenada, marcant el puny sota la gasa. (...)» (Calders i Dagoll-Dagom, 1978, p. 65). D'aquesta manera la veu en *off* aproxima més l'obra de teatre a un relat que a un text dramàtic.

Aquests canvis recauen únicament als contes esmentats. Pel que fa a la resta de contes, s'han utilitzat altres tècniques de dramaturgia segons les seves característiques que han permès una forma d'adaptació més específica.

2.2.3. De l'estil indirecte al directe

El diàleg és la part fonamental del text teatral, encara que sigui un recurs emprat a tots els gèneres. Es transmet en estil directe, és a dir, sense la intervenció del narrador que dóna pas a la intervenció determinada del personatge, tan sols s'anuncia el nom d'aquest i tot seguit la seva veu. En Calders hi ha molt estil directe i és precisament això el que permet una adaptació fidel al seu estil original. De fet, als contes breus de Calders a penes hi ha narració, com passa a *Ganes de buscar-se-la*, conte que s'ha servit de base per *Antaviana*, perquè està més a prop del llenguatge dramàtic que no del llenguatge narratiu. Simplement s'hi evoquen els mots dels personatges en estil directe i la veu narrativa es limita a les marques de diàleg «digué el cobrador», «respongué la senyora» i «insistí el funcionari». A l'obra dramàtica s'han marcat els moviments dels personatges, a través del text acotat i s'hi han afegit els respectius noms, la Portera i el Funcionari.

Text narratiu	Text dramàtic
<p>- Vinc a cobrar el gas – digué el cobrador. - No tenim gas – respongué la senyora. - Doncs que sigui l'electricitat – insistí el funcionari. - No tenim electricitat. - I què me'n diu de l'aigua? (...) (Calders, 2008, p. 613)</p>	<p>Funcionari (sense acabar d'entrar): Vinc a cobrar el gas... Portera: No tenim gas. (Fa una gran riulla). Funcionari (entrant del tot): Doncs que sigui l'electricitat. Portera (fent una correguda cap a l'altra banda del prosceni): No tenim electricitat. (Torna a riure.) Funcionari (tot perseguint-la): I què me'n diu de l'aigua? (El Funcionari lliura a la portaera que tant pot ser un rebut com una carta d'amor.) (...) (Calders i Dagoll-Dagom, 1979, p. 41)</p>

D'altra banda, molts dels contes de Calders han hagut de ser dramatitzats seguint les marques del text narratiu. És a dir, l'estil indirecte que trobem en aquest passa a l'estil directe al text dramàtic. Tot seguit mostrarem uns exemples d'aquesta modificació:

Text narratiu	Text dramàtic
<p>Però ell es veia particularment entossudit a demostrar que no s'equivocava mai i que si havia entrat a casa era perquè l'assistia alguna raó important. No era qüestió de nens ni de joguines, digué, sinó d'evitar que la institució que representava pogués incórrer en desprestigi. <i>Quieta nit</i> (Calders, 2008, p. 216)</p>	<p>Pare Noel: És impossible que m'hagi equivocat. Jo no m'equivoco mai... Si he entrat en aquesta casa és per alguna cosa. No és qüestió de criatures ni de joguines, sinó de la institució que represento. <i>Escena IV, Segona part</i> (Calders i Dagoll-Dagom, 1979, p. 54)</p>

Les paraules que el narrador pronuncia respecte al Pare Noel passen a ser dites directament per aquest. Com també veiem en el següent cas:

Text narratiu	Text dramàtic
Aleshores, el primer silenci de la jornada li retorna una cavil·lació del vespre anterior. Usarà la corda, avui, o l'arma de foc o la blanca? La feina és senzilla, però la llarga tradició de l'arma blanca li fa fer un somriure aprovador. <i>La consciència, visitadora social</i> (Calders, 2001, p. 38)	Depa: (...) Què faré servir avui? La corda, l'arma de foc o la blanca? No ho sé, no ho sé... M'ho faré al joc a l'atzar! <i>Escena V, Segona part.</i> (Calders i Dagoll-Dagom, 1979, p. 62)

Per cloure aquest tipus de canvi, essencial a la dramatització, veurem un cas en què l'estil directe en forma de pensaments esdevé en forma oral i directa com li passa a la nena del conte *Els nens voladors*, convertida en Tessa al text dramàtic:

Text narratiu	Text dramàtic
I avui que tenia croquetes d'ahir – reflexionava – i que m'agraden tan i que qui sap si les deu haver llençades. (Calders, 2008, p. 446)	Tessa: I precisament avui, que tenia croquetes d'ahir per esmorzar... Qui sap si les deu haver llençades. (Calders i Dagoll-Dagom, 1979, p. 36)

2.2.4. Recursos i altres canvis en l'adaptació

Aquests recursos ens fan veure que s'han establert dues formes principals d'adaptació: la primera és aquella que es manté fidel a l'original de Calders i que posa en escena una mena de resum dels episodis principals dels contes, traslladant de forma literal les paraules de l'escriptor a la representació, tot respectant la linealitat del text primigeni, com el canvi passant de l'estil indirecte a l'estil directe que hem vist, i l'altra, hi té lloc un esforç per adaptar l'obra a prop de la

ideologia de Dagoll-Dagom, aspecte que ho veurem a continuació. Per a fer-ho la Companyia ha utilitzat diversos recursos molt comuns en la dramaturgia.

2.2.4.1. Amplificació

L'amplificació o addició d'escenes i/o de diàlegs és el recurs més emprat per a l'adaptació dramàtica dels contes. Tot i que en la majoria d'aquests hi trobem punts afegits, el que destaca de l'amplificació és que s'hi afegeix tot una part nova inexistente a la narració obtenint així una renovació que s'acosta als interessos de la Companyia.

El cas més clar és el de l'escena IV (Segona part) en què s'ha afegit una introducció prèvia a l'adaptació propícia al conte *Quieta nit*. Una bona part de la iniciació s'ha fet a partir del treball previ i la improvisació dels actors i actrius, escrita en forma de guió posteriorment. A part de ser un mètode d'amplificació de l'escena, també s'ha utilitzat com un mètode discursiu per introduir informació corresponent a l'època i aliena al conte, com és ara el poema de nadal i la cançó de nadal, que comentarem més endavant. Un altre tret és l'encavalcament constant de tot el diàleg dels personatges en una aproximació d'un sopar de nadal familiar. Així doncs, una part de la introducció dramàtica és la següent:

Text narratiu	Text dramàtic
<p>Tot just acabàvem de sopar (i sentíem el pessigolleix del xampany en el nas), quan van trucar a la porta.</p> <p>(Calders, 2001, p. 215).</p>	<p>Isabel: Atxís! Atxís! Ernest, dóna'm el mocador. Ernest: Vaja! Aquesta noia s'ha refredat. Oh, escolta no m'estranya gens ni mica... Amb el fred que hem passat durant la missa, podríem haver agafat un cadarn! Jo n'he viscudes moltes de Misses de Gall, eh? (...) Eudald: Jesus! No has vist com estava tota la fila? Feia anys que no anava a la Missa del Gall... Isabel: Una samarreta? Mamà, com vols que em posi una samarreta amb aquest vestit? A més, ja portava l'abric de pells (...)</p>

(Calders i Dagoll-Dagom, 1979, p. 46-47).

Mentre el conte comença amb l'arribada del Pare Noel, en el text dramàtic la introducció de l'escena, el sopar familiar, s'estén fins a la part en què truca el personatge nadalenc. Llavors se segueix en la mateixa línia caldersiana.

Un altre cas d'amplificació el veiem a l'escena V, *continuació* (Primera part), en què una bona part de la conversa entre l'Àvia i la nena, del conte *La finestra* s'ha introduït de nou a l'obra teatral. S'ha utilitzat el discurs dialogat entre l'àvia i la nena, pel text dramàtic, però no finalitza quan ho fa el conte, tal com veiem a l'apartat de text narratiu, sinó que continua amb un diàleg afegit seguint la temàtica anterior:

Text narratiu	Text dramàtic
<p>- Jo mateixa –va afegir – he heretat una por als borinots que no sé si em ve de la branca del pare o de la mare. Ja saps que els borinots no fan res. Li aconsellà que no parlés de la finestra amb els altres, perquè hi ha coses que són íntimes, de cadascú. I aquest era el secret que la Tessa feia servir de coixí (...)</p> <p>De vegades, no sabia si atribuir la visió a les aventures tropicals de l'avi Josep Alcelsigui o a les potències de la marialluïsa.</p> <p>(Calders, 2008, p. 455)</p>	<p>Nena: Alguna cosa deuen fer. Si no, no en tindriem.</p> <p>Àvia: Vull dir que no piquen, dona.</p> <p>Nena: És clar. Si piquessin els matariem. (Es queda un moment reflexionant.) Estaria bé que els records dolents es poguessin matar...</p> <p>Àvia (sorpresa): Com se t'ha acudit, això? (La Nena fa un gest amb les espatlles, de no saber què respondre.) Jo mateixa hi he pensat una colla de vegades. Alguns records, si pogués els desfaria a cops d'aixada.</p> <p>(...)</p> <p>(Calders i Dagoll-Dagom, 1979, p. 33)</p>

El diàleg segueix una pàgina més parlant sobre els secrets fins que finalitza amb la sortida de la nena i la música de l'havanera que ja havia sonat anteriorment a l'escena del vaixell navegant a la finestra.

Tanmateix, l'amplificació també es dona en aquelles parts en què hi ha pauses llargues

entre els diàlegs, llavors s'hi adhireixen frases noves inventades per la pròpia Companyia. És el cas de les escenes V (Segona part) i III (Primera part), entre la Consciència i Depa, i el Senyor Ric i el Senyor del Gramòfon. Per exemple, la resposta del Senyor del Gramòfon «No! Mai!», després que el Senyor Ric li fagi una pregunta compromesa «És que havíeu estat abans d'ara?» (Calders i Dagoll-Dagom, 1979, p.19), i l'elisió del tros en què busca el seu vis de vanadi a quatre grapes per tot el jardí se substitueix per l'acceptació del Senyor Ric perquè el busqui, «Bé, bé... Vós mateix.» (Calders i Dagoll Dagom, 1979, p. 19).

Finalment, també s'ha seguit una estratègia d'amplificació mitjançant la infiltració de temàtiques noves, tot i que independents respecte dels contes, molt informatives respecte l'època. No s'ha deixat de seguir, però, el caràcter autobiogràfic que trobem en algun d'ells conservant el reconeixement de l'autor al text dramàtic. El nom de Calders apareix en el protagonista de l'escena VIII (Primera part), quan la veu en *off* l'anomena al final, i a l'escena V (Primera part) la nena protagonista, porta el mateix nom que la seva filla, Tessa.

Tanmateix, el caràcter intertextual apareix molt sovint entre l'adaptació amb una voluntat de reconeixement públic. Per exemple, l'enunciació del grup «Els Joglars», al programa de ràdio que s'emet a l'entreacte, rau en la influència que va proporcionar a Dagoll-Dagom en el seu moviment innovador en la dramaturgia no textual; la improvisació. A la dècada dels 70 la seva popularització coincidia amb el sorgiment de problemes polítics i judicials, que probablement sigués per aquesta raó l'anunciació en forma d'humor, en el programa de ràdio, de la seva escapada pel túnel que desemboca a la platja d'Ocata.

Altrament, la citació de l'escriptor popular de Folch i Torres a l'escena IV (Segona part) no és casual. Ja hem comentat al principi que Calders era un gran seguidor de la seva literatura destinada a infants i adolescents, per això, la relació dels *Pastorets*, anunciats per la família del conte *Quieta Nit*, és directa amb l'escriptor. Aquest personatge representa precisament el mateix al que a *Antaviana* es declara, i, per tant, en la línia de Calders, el manteniment de la tradició popular per a gent de totes les edats. De fet, el mateix conte tracta sobre el tema: el manteniment de la tradició dels reis mags, per part dels pares, i l'al·legoria d'un nadal anglosaxó protagonitzat pel Pare Noel, per part dels nens –a *Antaviana*, la nena Maria Montserrat que, en el fons, és víctima, com molts nens, de la societat consumista que crea personatges fantàstics per a finalitats consumidores.

Per últim, una dada que trobo curiosa d'afegir és la introducció de dues dates

representatives anunciades al conte esmentat anteriorment, *Quieta nit*. La primera data és la que es comenta la gelada produïda en 1955 que concorda perfectament amb l'onada de fred d'aquell any. I la segona és la que s'adiu a la data referent al nadal viscut pels protagonistes de l'escena, el nadal del seixanta-dos, i precisament la que es diu seguit del recit de quatre versos del *Cant final* de Josep Maria de Sagarra: «Ai, si no fos aquesta nit tan clara! / Seriem tros de carn i pensament / que no coneix d'on ve, ni on para, / pell d'home que arrossega la corrent! / Però Nadal ens dóna un sentiment de llar, de sostre, / de família, de nissaga i d'esperit.»

Aquestes qüestions tenen a veure amb aspectes totalment propis de la realització de la Companyia i alhora reflecteixen una manera molt pròxima a la de fer de Calders. Fos o no en fos particip és clar que devien ser del seu gust, com ho devia ser també la música composta per Jaume Sisa, el qual va fer un treball prou acurat per transmetre, a través de la música i la lletra musical, el significat, en definitiva l'essència, de cada escena que compon l'obra.

2.2.4.2. Supressió o elisió

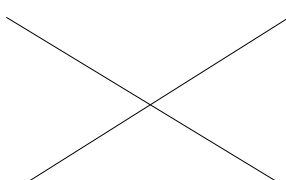
Si la innovació de Dagoll-Dagom era la implantació de diàlegs en estil lliure, també l'escurçament ha sigut un mètode d'adaptació eficaç per agilitzar el ritme dramàtic, entre altres coses. L'omissió d'algun esdeveniment concret del conte es troba en gran mesura en els contes *El principi de la saviesa* i *La consciència, visitadora social*, que veurem a continuació:

Text narratiu	Text dramàtic
Per una escletxa prima, un raig de bonhomia il·lumina l'esperit de Depa Carel·li, l'assassí. Es deixondeix estirant els braços, com tantes i tantes persones normals, i, ben bé de passada, aparta el petit escrúpol i es limita a pensar que possiblement es repetirà aquella visita, a punt d'esdevenir familiar. (...) Una boira de bon matí enfosqueix el sol,	Depa: Llum! Llum! Que es faci la llum! Sóc jo! El Depa Carel·li! L'assassí professional correcte i puntual. (S'adreça a la figura que dorm al llit.) Coloma... Prepara't que vinc a matar-te. (Se li acosta i la contempla.) Mira-te-la com dorm! Sembla una nineta de drap! (Calders i Dagoll Dagom, 1979, p. 62)

que, malapte, cerca la terra com una gran nineta glauca. (Calders, 2001, p. 38-42)	
---	--

Tota la introducció del conte s'elideix de manera que la narració no es converteix en acotació, sinó que s'inicia amb la veu del personatge Depa Carel·li el qual s'autopresenta i anuncia les seves intencions imminents.

En el conte l'«*Hereda Hèlix*» també es troba el fenomen d'elisió. En primer lloc, s'ha eliminat tota la primera part del conte en què s'explica les intencions del Comprador, comprar una planta per regalar-li a una amiga especial, i s'ha substituït per l'acció directa del comprador i una veu del venedor que li proporciona una planta adequada als seus gustos. Tot i que al muntatge veurem que el venedor és una dona que s'interpreta únicament fent un ús gestual del seu braç i la veu en *off*, mentre que la part del cos queda amagada rere el teló.

Text narratiu	Text dramàtic
<p>¿No heu experimentat mai la tendresa que poden desvetllar les petites atencions? Jo sí, i me n'he hagut de penedir sempre.</p> <p>Triant un exemple qualsevol a l'atzar, se m'acudeix el que em va passar amb una amiga. En una ocasió (...) que va ensenyar la seva mercaderia.</p>	
<p>- Aquí teniu una que creix en tants dies.</p> <p>- Ui, no! La que desitjo ha d'ésser més ràpida.</p> <p>- Aquella de l'extrem triga la meitat.</p> <p>- Encara massa.</p> <p>(Calders, 2001, p. 200)</p>	<p>Comprador: Si us plau, necessito una planta... Però no puc perdre el meu temps. Necessito una planta que creix en tants dies...</p> <p>(Calders i Dagoll-Dagom, 1979, p. 25)</p>

Com que la primera part de la narració s'ha elidit s'ha adaptat mitjançant el diàleg del Comprador en què s'exposa la seva necessitat i posa al públic en situació.

Gairebé totes les escenes compten amb aquests mètodes d'adaptació, d'addició i

supressió, ja que al teatre, a diferència de la narració, no hi ha narrador que intervingui en els esdeveniments per això cal la immediatesa, per així crear l'efectivitat davant d'un públic expectant.

D'altra banda, les elisions també poden ser a causa de la dificultat escenogràfica i és aquí quan el director ha de decidir en quina direcció enfocar l'escena perquè sigui reproduïda, millor dit, interpretada de la manera més fidel possible al conte. A més, ens dona compte de quina estratègia va prendre partit per a fer la seva pròpia adaptació. Se substitueix, al cap i a la fi, la interpretació del conte a la forma interpretativa de la Companyia. En aquest cas, veiem com, el creixement desmesurat de la planta, del conte del qual n'hem fet esmena anteriorment, s'ha produït d'una manera diversa, i, en definitiva, prou entenedora per comprendre el succés insòlit. Vegem-ho:

Text narrat	Text dramàtic
<p>Fora del mercat, hi havia un home que ballava damunt de vidres trencats, i, això, no m'ho deixo perdre mai. Me l'estava mirant, quan vaig sentir que l'heura m'arribava al rostre, i creixia fent una bonior de vol d'abelles que em produí alarma. Les fulles s'arrapaven a la cara i molestaven, fins al punt que, en enfilarse pel pavelló de l'orella, em privaven d'una audició normal. (...) Quan ja era gairebé a la porta, les arrels arribaren a terra i s'hi van clavar, convertint-me en una mata d'herba.</p> <p>(...)</p> <p>(Calders, 2001, p. 202-203)</p>	<p>(Acotació) El comprador torna a travessar l'escena i surt pel lloc per on havia entrat. Al cap d'un moment, torna a sortir per l'altra banda del prosceni, i va fent passades, sempre en la mateixa direcció, però la planta que porta a les mans és cada vegada més grossa. A la tercera passada, la darrera que fa, ja va de genolls per terra, perquè la planta ha crescut tant que l'embolcalla i no el deixa caminar.</p> <p>(Calders i Dagoll-Dagom, 1979, p. 26).</p>

Sintetitzant el que acabem de veure, en el conte la planta creix desmesuradament durant el camí de tornada a casa mentre el Comprador passa per diversos llocs que, ja sigui per causes

econòmiques o físiques, la Companyia no adapta a l'obra de teatre, ni tampoc opta per un mecanisme per l'ascensió mecànica de la planta. Dagoll-Dagom s'ho estalvia i pren una via diferent, tal com ens ho indica l'acotació: la planta creix a mesura que s'intercanvia per una de més grossa en el moment que l'home passa per darrera del teló creant, així, una interpretació simbòlica, en termes de semiologia. D'aquesta forma el fet insòlit, dintre d'una escenografia insòlita, pren un sentit més coherent en l'àmbit teatral.

Respecte a la dificultat escenogràfica, cal dir que cada escena compta amb una pròpia escenificació que li dona un aire diferent al del conte, com ja hem vist, però en alguns casos canvia per complet. És el cas de l'escena V (Primera part) en què la simbologia actua a través d'elements que componen el total escenogràfic fent la substitució del decorat narrat. Hom només ho pot entendre per la via visual, i no dialogada, per això ho explicarem al costat mateix de la narració.

Text narrat	Text dramàtic
<p>Va aprofitar un descuit (la mare i l'àvia empaitaven una gallina esverada que no sabia sortir de sota la taula llarga) i pujà de dos en dos els graons que duïen a la sala del primer pis, plena de portes: la dels dormitoris, la del salador, la de la cambra de fustes...</p> <p>(...)</p> <p>L'escala de les golfes era estreta, de molta inclinació, i amb graons alts i escantellats que no es podien pujar de dos en dos.</p> <p><i>La finestra</i> (Calders, 2008, p.452).</p>	<p><i>Han desaparegut la mare i l'àvia perseguint una gallina, ja que l'àvia es troba dormint a l'habitació. L'escenari s'ha dividit en dos costats separats per una «cortina-diagonal» (Calders i Dagoll-Dagom, 1979, p. 27). El costat de l'habitació i, l'altre, que representa les golfes on la Tessa puja i troba el bagul i la finestra. La nena, però, no puja les escales, estretes i altes, que es descriuen al conte sinó simplement travessa la cortina que «s'obre mentre se senti un altre tro», (Calders i Dagoll-Dagom, 1979, p. 27). A partir d'aquí les acotacions assenyalen l'actuació de la nena, aquí sí, més fidel al conte, però amb altres aspectes innovadors, per exemple, la introducció d'un vaixell que travessa lentament la</i></p>

finestra en ser descoberta.

La qüestió sobre aquest tipus d'escenificació és ambigua. L'expert pot adonar-se de l'inconvenient o l'avantatge que suposa aquesta adaptació. Però el que Dagoll-Dagom ha volgut plasmar sobre l'escenari és la part que importa, i no el que sobra. Així doncs, és cert que una interpretació molt fidel en què les escales s'evoquessin físicament posaria en perill altres aspectes, o, d'altra banda, l'enunciació en una possible veu en *off* de la nena que puja les escales trencaria amb els esquemes de l'obra, així que, si una cosa és clara, és que no hi ha motiu per qüestionar-nos la seva interpretació escenogràfica, simplement d'analitzar-la, ja que és així com s'aprèn a interpretar-la.

L'altra eliminació per limitació escènica la veiem a l'escena V (Segona part), del conte *La consciència, visitadora social*, ja mencionada en aquest apartat. L'episodi a l'escena es representa a casa la víctima en què apareix l'Àngel com a consciència social en el moment del crim. Al conte, d'altra manera, s'inicia la història a casa de Depa el qual, per a dur a terme el seu objectiu criminal, es desplaça a casa la víctima agafant un autobús i, quan arriba a un «barri distingit i silenciós» (Calders, 2001, p. 43), obre una petita porta, travessa un jardí, s'enfila a un engraellat de fusta, etc. i, finalment, arriba a la casa de l'anciana.

L'escena cobra un sentit completament diferent respecte al conte. Si al conte se'ns vol mostrar el camí llarg i dur del criminal abans de l'assassinat, a *Antaviana* el crim és molt proper i es dona més èmfasi al diàleg amb l'àngel, mentre la víctima dorm, que no pas el camí cap al crim.

L'anul·lació del desplaçament, però, segurament podria haver-se realitzat si la Companyia hagués volgut. Més aviat es tracta d'una anul·lació per centrar-se en un tema més important que també coincideix amb el de Calders: la qüestió del rerefons moral. Aquest tema s'entreveu en les paraules de consciència de l'Àngel de convèncer a l'assassí que matar és un delicte, no només per l'acció comesa, sinó per la persona que el comet perquè podria dur-li conseqüències negatives al llarg de la seva vida, la repercussió que tindria en la seva consciència perduraria fins a la fi dels seus temps. Així doncs, la finalitat de la Companyia és intensificar en el valor adoctrinador i suprimir els temes intranscendents. I, alhora, provocar una acceleració del ritme dramàtic.

Tanmateix, l'elisió o substitució a causa de la limitació escenogràfica no és un recurs

gaire present en l'adaptació d'*Antaviana*. *Feblesa de caràcter*, *En començar el dia*, *Ganes de buscar-se-la*, *El testament de «La Hiena»*, *Quieta nit* són contes que es desenvolupen en un lloc determinat, sense grans desplaçaments i és aquí en què Dagoll-Dagom té l'oportunitat d'adaptar segons les seves capacitats dramàtiques. A tall d'exemple, l'escenografia de l'escena VI (Primera part), s'ha fet a partir de la descripció breu i pobra del conte a la qual pertany, *En començar el dia*, que diu: «De bon matí, mentre acabava una tasca abans d'anar a l'escola, es distreia sovint, deixava vagar la mirada i repetia: antaviana, antaviana...» (Calders, 2008, p. 455). Aquest «Mentre acabava una tasca» a l'obra dramàtica s'ha interpretat fent ús d'una «taula rodona amb faldilles on un nen, assegut, fa els deures de l'escola» (Calders i Dagoll-Dagom, 1979, p. 28). Davant la poca descripció local al conte, la Companyia reflexa un decorat molt minimalista alhora que realista, segons el context, que pretén centrar-se exclusivament en el diàleg. D'aquesta forma queda clara la temàtica principal: la del nen subjecte a la seva imaginació mentre la mirada intransigent de la mare no li permet ni un bri d'esperança a la recerca de significat de la nova paraula inventada.

2.2.5. Recursos narratius

Acabem de veure els recursos dramàtics que provoquen canvis respecte al text narratiu per a dur a terme una bona adaptació dramàtica. Hem vist alguns que s'aproximaven més a la realitat narrativa que a la realitat teatral. No obstant això, tot seguit considerarem aquells que es configuren com el del text narratiu.

En primer lloc, a la narració la focalització és un sistema per a transmetre el punt de vista del narrador. En trobem de diferents tipus: de focalització zero, en la qual no hi ha una determinada perspectiva, *Els nens voladors*, per exemple; de focalització interna i fixa en els casos en què el narrador en primera persona és el personatge focal, com ara a *L'esperit guia* o *El testament de «La Hiena»*; finalment, de focalització interna fixa, que coincideix en la història explicada en tercera persona, la nena del conte *La finestra*. Així doncs, a *Antaviana* la focalització que s'utilitza recau en el narrador que, malgrat no existir en el teatre, apareix d'una forma diversa. En el gènere dramàtic la focalització recau en el mateix personatge que narra la història en primera persona, com és el cas del Senyor Ric (Escena III, Primera part) i la «Hiena»

(Escena III, Segona part), o en el personatge del qual la veu en *off* es dirigeix, a l'Abel (Escena VI, Primera part). Vegem uns exemples del que acabem de comentar per clarificar el concepte de focalització dramàtica, concepte extret de l'estudi de Carme Gregori.

Focalització zero	Focalització interna fixa	Focalització dramàtica
Camí de l'escola, la Roser va trobar una velleta que plorava de gana i, sense pensar-s'hi gens, va donar-li l'esmorzar. <i>Els nens voladors</i> (Calders, 2008, p. 445)	M'havien delegat per a assassinar un funcionari i, encara que em vingués a repèl, havia de complir. <i>El testament de la "Hiena"</i> (Calders, 2008, p. 555).	Aquell any de la guerra central vaig fer-me ric. <i>Escena III, El principi de Saviesa</i> (Calders i Dagoll-Dagom, 1979, p. 14)

En segon lloc, el recurs didàctic que disposa la narració també apareix molt ben adaptada a les escenes d'*Antaviana*. Per exemple, la reflexió sobre el bé i el mal de l'escena en què Depa Carel·li és interrogat per l'Àngel, dit a l'obra dramàtica, *Consciència social*. Aquesta, a part d'evitar l'acte criminal, li fa veure que ell és l'únic que pot escollir el seu destí, matant a la senyora o no, i, en cas que sí, penedir-se la resta dels seus dies. Tot i això, Carel·li pot fer-se «les inútils reflexions del cas» (Calders, 2001, p. 44). D'aquesta manera a l'obra dramàtica es munta un diàleg de caràcter didàctic o ideològic tal com es projecta al conte.

Text narratiu	Text dramàtic
En realitat, el maletí contenia les futures conseqüències de les accions que projectava. I com que les accions eren dolentes, sempre que mereixien l'atenció d'aquell personatge tan objectiu, físicament parlant, els resultats eren també dolents. Tem, docs, el maletí i per virtut seva sent un gran respecte a l'àngel. (Calders, 2001, p. 40).	Consciència (porta un maletí vermell a la mà dreta): Mira que encara hi ets a temps. Aquest maletí conté les conseqüències de les teves accions! No anem bé, Depa Carel·li, no anem bé... Ja veus quina vida has portat... Depa: La que he volgut! Consciència: I de què t'ha servit? Depa: De molt! (Calders i Dagoll-Dagom, 1979, p. 63)

Els discursos de caràcter ideològic són abundants als contes de Calders. En trobem a *Quieta nit* (Escena IV, Segona part), en què s'ofereix la reflexió sobre el respecte de la tradició i les creences; a *La finestra* (Escena V, Segona part), en què l'àvia transmet a la seva néta Tessa el valor i l'honra dels secrets familiars; i per descomptat, el caràcter didàctic que pren *En començar el dia* (Escena VI, Primera part), en què el discurs entre l'Abel i la seva mare deixa molt clara la postura de Dagoll-Dagom al voltat de tota la seva obra, triomfa la imaginació per sobre la convenció. Aquest postulat tant obvi s'entreveu també al conte *Raspall*. Només cal llegir l'observació del nen que fa sobre els adults: «l'aire de suficiència que tenen la gent gran i la seva manera absurda de viure» (Calders, 2001, p. 264). No obstant això, aquesta afirmació no s'emet al programa de ràdio de l'entreacte, sinó que, es resumeixen els fets del conte i prou, sense anar més enllà d'una reflexió moral.

En tercer lloc, i últim, entre les funcions extranarratives, com és la que acabem de veure, també en trobem de caràcter metanarratiu (Gregori, 1993) en què, mentre s'explica com es durà a terme el text, aquest mateix es va desenvolupant pel mateix narrador / personatge. És l'exemple del Senyor Ric, que tant al conte com a *Antaviana* veiem el mateix fenomen: «No em vull precipitar: explicaré les coses ordenadament, i que cadascú s'ho prengui de la manera que vulguis. Em sembla oportú, ara parlar del meu jardí de la costa.» (Calders, 2001, p. 45); «Això no tindria interès ni caldria parlar-ne si no fos per la relació que té amb la meva casa blanca de la costa... Em sembla oportú parlar primer del meu jardí. (*El Senyor Ric fa un gest d'invitació al públic i s'il·lumina l'espai del jardí*)» (Calders-Dagoll Dagom, 1979: 14).

Tal com hem vist a l'exemple anterior, els gestos d'invitació del públic o les expressions per crear contacte amb aquest és una de les estratègies que tant s'empren en el teatre com en els contes de Calders, així doncs, veiem certa facilitat a l'hora de fer-ne una adaptació. Això mateix ens diu el Senyor Ric del mateix conte anterior adreçant-se al públic: «La fatiga em dominaria a mi i els qui bonament em seguissin, sense que les seves memòries en resultessin particularment enriquides» (Calders, 2001, p. 63). La funció comunicativa la veiem igualment a l'escena III (Primera part), però aquí el canvi recau al verb «seguir», perquè en comptes de tractar a lectors, es dirigeix a oients: «La fatiga em dominaria a mi i a tots aquells que bonament m'*escoltessin*». (Calders i Dagoll-Dagom, 1979, p. 24).

Per acabar, esmentarem algunes de les transformacions lingüístiques que trobem a

l'escena III (Primera part), en què, a través de l'ús de sinònims o mots similars, es crea un llenguatge més col·loquial, lluny dels formalismes. Es canvia «trastorn» per «trasbals», «amoïnar» per «capficar» i «mancar» per «faltar».

2.3. El text musical dins de la dramaturgia

Fins aquí s'han descrit les estratègies adaptatives més importants de Dagoll-Dagom per a la creació d'*Antaviana*. Tanmateix, no hem d'oblidar l'element essencial que realment diferencia el conte de l'obra teatral, i aquest és la música. L'escenificació compta amb el suport de la cançó, molt ben composta per Jaume Sisa, la qual, a vegades, la veiem fent d'enllaç d'algunes escenes i d'altres vegades simplement fa l'acompanyament de l'inici o el final d'aquestes. La música s'ha fet expressament per a l'espectacle, així que és normal veure coincidir la temàtica del text musical amb el qual l'espectador veu a escena. No obstant això, al guió, la veiem escrita en forma de poema, a la part que li toca ser reproduïda, i no l'escoltem fins al muntatge, és per això que aquí s'intentarà de veure les característiques del text musical que s'ha introduït.

- 1) «La cançó del Primer Arlequí» s'introdueix a la primera escena de totes a la sortida de l'Arlequí que, com ja hem esmentat, porta a sobre la «paleta de les races del món», i és precisament això el que la cançó descriu: el naixement del món a partir de l'Arlequí. Segons la lletra, i fent un resum d'aquesta, el personatge animat expandeix els colors, estableix el bé (*espurna divina*) i el mal (*calders infernal*), amaga secrets, mescla el bonic d'entre el lleig (*flors entre runes*), es troba en el punt més alt (*sobreàtic paradís*), i enceta el *principi teatral*, equivalent a la *guerra original*, en *obrir la finestra*, és a dir, el teló. És obvi, doncs, que la cançó és una metàfora de la creació del món d'*Antaviana*, així que la lletra està ben reeixida. Calia doncs, una introducció musical ben marcada per començar el musical.
- 2) «Anunci de l'objecte perdut i el tema del Jardí». Aquesta peça no es troba a l'obra dramàtica però si analitzem la cançó, veiem que descriu exactament l'episodi del conte *El principi de saviesa*, i, per tant, a l'escena III (Primera part): «Algú ha perdut una cosa molt important /en un jardí de casa bona. El que acrediti /de ser-ne propietari que es

presenti en /bona forma i li serà donada la satisfacció». A més, posa fi a la introducció de l'escena II (Primer part) amb la presentació de tots els personatges. És així com aquests reprenen el ball anterior i ho acaben fent juntament amb el Senyor Ric. En realitat, és aquí on comença de veritat l'obra.

- 3) «Havanera». Aquesta cançó pertany a l'escena V (Primera part), del conte *La finestra*. S'introdueix en el moment que passa el vaixell de tres pals a la finestra que Tessa descobreix. És una Oda a Cuba «la divina perla de las Antillas», pròpia de les havaneres catalanes que homenatgen els soldats morts a la guerra de Cuba, com és l'havanera «El meu avi va anar a Cuba». La lletra de la cançó fa referència a un vaixell de guerra, *El Català*, que, en la cançó, s'indica que hauria anat a Cuba i s'hauria enfonsat al mar de les Antilles (se suposa que l'any 1898, en el transcurs de la guerra de Cuba, però no s'explicita en la lletra) pels americans. A l'havanera de Sisa, però, es pretén mostrar la nostàlgia i enyor de Cuba en partir cap a noves terres. També pren un altre sentit en saber que els records es poden heretar, com al conte ens diu. Per això, en obrir el bagul del seu avi, la Tessa descobreix els records de la seva joventut i, en definitiva, s'interpreten en forma de metàfora a través d'un vaixell.
- 4) Música d'Eric Satie. Aquesta música, corresponent a l'escena VI (Primera part), mentre l'Abel llegeix i la veu en *off* introdueix la seva història, forma part del grup de músiques de l'autor Eric Satie anomenades *Les gymnopédies*. Dites també, música d'*ambient*, es caracteritzen per ser peces musicals en què el so és més important que les notes, i aporten una profunditat atmosfèrica. Jaume Sisa escull la *Gymnopédie n.º 1* per l'escena en la qual es transmet melangia i un misteri per part del nen que s'entrellaça amb el descobriment de la paraula. Alhora aporta una pau i una sensació de benestar que es confon finalment amb la veu en *off*.
- 5) «Sota el cel vermell» és un tema musical introduït al programa de ràdio de l'entreacte justament a continuació de la introducció del locutor que dona pas a l'espai *Sintonia d'Estels*. No té una incidència en el text, només en l'espectacle.

- 6) «Etic pels teus ossets» és la cançó demanada per la Clara, una oient del programa de ràdio, que li dedica al seu veí com a forma de disculpa per haver-li tirat un test al cap. En realitat és una declaració d'amor, així ens ho fa saber l'expressió «estic pels teus ossets», i aquest amor es demostra, a través de la cançó que ell també li dedica, que és recíproc. La cançó diu així: «Etic pels teus ossets /Si en surto viu de l'hospital /Veïna, /t'estimaré a la cuina /Veïna. /Aquest amor apassionat, /m'ha convençut de la veritat /Veïna. Veïna. /Veïna del meu amor./Veïna./Veïna de les flors. /Veïna. Veïna. /Si no tens gos ni gatets/et diré que etic pels teus ossets! /Però no ho facis més això /de tirar-me des del balcó, /un test, /No vull pas morir d'amor /sota un pom de geranis /o clavell.» El que sorprèn aquí no és tant el text en qüestió, si no més aviat és el fet, altre cop insòlit, d'una noia que ha tirat un test des del balcó per amor. És una ironia, al capdavant, de l'amor que produeix humor a l'espectador en la línia de Calders. Tanmateix, hom pot dubtar que sigui inventat. Si ens hi fixem, aquest fet recorda a un que trobem al conte *La revolta del Terrat*, en què un «basset» bursada, que s'havia menjat un objecte valuós, és tirat des del balcó per un ciutadà txec. Evidentment, en relació a l'objecte que tira la Clara, no té punt de comparació, però hi ha una relació: en un es lleva la vida a un ésser, a l'altre gairebé. D'altra banda, el test ens fa pensar també amb l'escena IV (Primera part) del conte «*L'Hedera Hèlix*». La planta que un home regala a la seva amiga podria ser tirada pel balcó. Malgrat ser una afirmació una mica forçada, la imaginació és present en tot moment a *Antaviana*, per això és oberta a múltiples interpretacions. Tanmateix, l'explicació més evident és que es tracta d'una altra de la paròdia, aquí, radiofònica típica del conte caldersià.
- 7) «Una estrella cau al prat» és un poema de nadal que canta la Maria Montserrat a l'escena IV (Segona part). En realitat, és una adaptació d'«El rústic villancet» de Josep Carner en la qual imita la forma musical de les cançons populars (refrany i estrofes) que correspon a l'antiga dansa i formes similars de la poesia catalana, provinents del «villancico» castellà en què es combina cançó-refrany i estrofes glossadores. El villancet de Carner conté tres refranys i tres estrofes-tornades. Tanmateix, Jaume Sisa, a part de musicar-lo, també l'ha modificat elidint la segona estrofa que comença en «Cap herbai té tenebror», i ha optat per continuar amb la tercera «A Betlem van els infants». Aquesta elisió serveix

segurament per augmentar el ritme dramàtic i/o per prendre partit temàticament de l'estrofa escollida. Així doncs, és de suposar que un poema com aquest, cantat per una nena, d'un autor del qual Carders n'era un gran seguidor des de la infància, i amic sent a Mèxic, té una finalitat commemorativa i representativa de la cultura catalana, com ho és també el següent poema.

- 8) «Cançó de nadal» és la música que clou l'escena IV (Segona part), per tant després del comiat del Pare Noel. De fet, el final d'aquest episodi s'identifica perfectament amb la cançó en què descriu un paisatge nevat de nadal lluminós i càlid a causa de la visita del Pare Noel. Així doncs, és una cançó dedicada al personatge nadalenc del qual els adults en senten enyor, malgrat haver estat els responsables de la seva retirada. La quieta nit retorna entre els personatges del conte amb un estat de desconcert, en què fins i tot la mare Isabel i l'àvia es queixen de mal estar, una indicació de com els ha afectat la presència del Pere Noel. «De matinada la neu /cobrirà la ciutat /i nosaltres dormint, /somniarem dolçament /un paisatge feliç /i cridòria d'infants /trafegant als carrers /de l'hivern lluminós. /Ens sorprendrà tot silenciós el nostre pas / damunt del blanc. /I una tendra escalfor /ens envoltarà el cor, /Nadal és neu, Pare Noel.»
- 9) «Balada de Depa Carel·li». La cançó correspon a l'escena V (Segona part) a la introducció, en què Depa Carel·li camina per davant del teló, i també a l'acabament, després d'haver comès l'assassinat de la vella anciana. El que diu la cançó és la descripció de l'escena completa, d'ençà que surt del llit i prepara l'arma, fins al crim. De fet, és a la cançó en què se'ns anomena el seu desplaçament de casa fins al lloc determinat del crim, cosa que no trobem reflectida a l'escena en qüestió, així ho diu: «Surt al carrer i després la solitud profana». Exactament al que el conte s'explica és el que aquí també s'aplica, juntament amb la trobada de l'Àngel, que «inútilment l'espia». Això segurament fos per explicitar el que escenogràficament no s'ha pogut plasmar, i queda clar amb la cançó. D'altra banda, el terme balada, que porta per títol la cançó, va lligat a la forma instrumental, que té la finalitat de ser ballada. Encara que no s'adigui el gènere musical amb el text, en el fons hi té un paper amagat, i és que es podria veure com una metàfora de l'acció de Depa Carel·li en forma de ball. Però bé, el més segur és

que correspongui a la forma en què està composta la cançó (a, b, a, b, a, c, c, c), de la qual derivaria al títol balada.

- 10) «Última cançó». De fet, hi ha dues últimes cançons, la primera és el *Tema de la mort de l'arlequí al desert*, com bé diu el títol, després de la mort de l'arlequí, i la segona és la *Dansa final*. Es tracten de dos temes musicals sense lletra, en què, la primera, l'Enric es converteix en Arlequí en saludar a uns personatges de circ, i la segona, és una dansa per cloure l'obra en què tots els personatges del circ «ballen una dansa alegre, plena d'animació» (Calders, Dagoll-Dagom, 1979, p. 68) i tot seguit la salutació al públic. Com que es tracta d'un musical calia un acabament similar al començ amb ple de ritme i color, i el que l'Arlequí conjuga tant al principi com al final de l'obra és el que, al capdavall, s'aconsegueix amb la música amb ple de color i tonalitat que fa de l'espectacle una obra d'art.

2.4. La tria dels quinze contes

Per acabar l'apartat de l'anàlisi de la dramaturgia d'*Antaviana* acabarem per confirmar les hipòtesis que havíem plantejat al principi, la majoria de les quals s'encerten, però també veiem que les possibilitats de creació augmenten davant el gran repertori d'opcions dels contes.

- a) En primer lloc, la majoria de contes són fàcilment escenificables, sobretot perquè es fa un ús recurrent de l'estil indirecte, com és el cas de *Ganes de buscar-se-la*.
- b) Però també ho són per la unitat de lloc: no es causen grans desplaçaments i la posada en escena s'estableix en un lloc determinat durant tot el conte, com es dona amb *Feblesa de caràcter*, *En començar el dia*, *El testament de «La Hiena»*, *Quieta nit*, *El principi de saviesa*.
- c) En segon lloc, s'han escollit els contes que provoquen humor, com *L'«Hedera Hèlix»*.
- d) I d'altres, que són portadors de veritats universals i contenen valors didàctics com *El principi de saviesa*, *La consciència, visitadora social*, *L'esperit guia*, *Cada u al seu ofici*, *Quieta nit*, *Raspall (programa de ràdio)*, *La finestra*, *En començar el dia*, *Els nens voladors*.

- e) Tanmateix, els mateixos contes anunciats també tenen gran càrrega fictícia i és el que permet al teatre de dur a terme una interpretació concorde amb la base narrativa, ja que el teatre és partícip de crear ambigüitats i fantasies utilitzant els recursos propis del teatre, com la ja esmentada escenografia metonímica. Aquesta base fantàstica la compleixen els contes *El primer arlequí* i *El desert*, i alhora aquests són els responsables d'unificar l'obra i de donar-li l'aire intensament meravellós caldersià.
- f) Finalment, cal dir que segurament alguns contes es van escollir per gust o per petició d'alguna persona de la Companyia. Però això és difícil de saber, després de veure les immenses possibilitats de la tria.

A manera de resum, tot i no haver-hi un motiu concret, sinó molts, és clar que s'han deixat de banda aquells contes que fan referència a la política, com *La revolta al terrat*, els més embolicats d'entendre, com *Les mans del taumaturg*, i s'ha optat per una varietat que toca des de l'humor més refinat al més caòtic, passant per la qüestió de la moral, que hi és molt present fins al final, acabant per triar la història més trista d'*El desert* per a posar fi a la vida del musical. S'eixampla, doncs, un gran ventall de possibilitats sobre la tria dels quinze contes.

3. L'escenificació

Un cop analitzada l'adaptació dramàtica dels contes de Pere Calders el següent pas serà analitzar la posada en escena, coneguda també com l'escenificació o el muntatge escènic. Farem, però, una anàlisi diferent del que es fa d'una funció en directa: el que farem s'anomena «anàlisi-reconstrucció» (Pavis, 2000, p. 26) pel fet que ens centrarem en una funció filmada.

Alguns autors afirmen que analitzar una posada en escena origina una «destrossa negativa» de l'obra pel fet de trencar «amb la seva essència global» (Pavis, 2000, p. 24). D'altres, mantenen el mateix argument per part de la filmació la qual «pot acabar amb [la seva] essència dramàtica» (Fàbregas, 1973, p. 16).

No obstant això, el que realment importa de l'anàlisi és que es tracta d'una necessitat bàsica de l'espectador, el qual, visualitza, i descompon, per tant, tots els elements de l'espectacle, igual com la filmació, necessària per a la conservació de l'espectacle dramàtic i evitar la seva extinció. Així doncs, els dos fets són imprescindibles i beneficiosos per a la pròpia obra de teatre. Precisament és gràcies a la filmació i a la posterior emissió televisiva al 1983, després de l'estrena el 1978, i de les gires arreu de Catalunya, que avui que podem analitzar *Antaviana* de ben a prop.

3.1. La filmació del muntatge

El fet de centrar-nos en una peça teatral filmada, i no en directa, pot originar algun inconvenient a l'hora de realitzar la seva anàlisi exhaustiva. D'una banda, la mirada subjectiva del càmera no permet a l'espectador veure en claredat tota l'escena i es pot perdre alguns aspectes de l'obra, mentre que en directe l'espectador té la possibilitat de veure tot l'espai escènic i captar àmpliament tot tipus de detalls. D'altra banda, la filmació del muntatge també els seus avantatges en el fet de que, encara que no ens permeti de veure, ocasionalment, l'espai sencer, ens permet de veure la importància d'alguns aspectes que se'ls ha donat per intentar mostrar la màxima fidelitat respecte l'obra teatral en directa. És a dir, mitjançant la focalització filmica, primers plans, mitjans, etc., la qual pot ser destacada pel mateix text dramàtic, hom pot ressaltar detalls i qualitats de la representació dramàtica que en condicions «normals», o reals, podrien

passar despercebudes. La càmera ens pot revelar, gràcies al primer pla, l'ordit d'un maquillatge o la rotunditat d'un gest observat des d'un punt de mira privilegiat. A més, també permet marcar amb molta definició els canvi d'escena.

Tanmateix, a *Antaviana* ens trobem escenes víctimes d'aquesta subjectivitat fílmica. Un primer exemple el trobem a l'escena III (Primera part). L'espectador no pot apreciar la negació que fa el Senyor Ric tan bon punt el senyor del Gramòfon li pregunta «Ja veieu on vaig, oi?» (Calders i Dagoll-Dagom, 1979, p.18) perquè l'enfocament recau en la persona que parla, al Senyor del Gramòfon. Ben mirat, podria semblar poc important, però la pregunta requereix resposta, i l'elisió fílmica de resposta del Senyor Ric, amb el seu gest de negació, pot ser una mica desorientador pel públic que no té al davant el guió.

Un altre impediment de visualització a causa de la filmació es produeix en un moment de l'escena VI (Primer part), en què en el guió se'ns diu que l'Abel «aixeca el cap, i mira fixament amb la mirada perduda» (Calders i Dagoll-Dagom, 1979, p.30). Aquest gest no és apreciable per l'espectador perquè just aquí la càmera enfoca la part inferior de la taula. No obstant això, no podem afirmar del tot que es tracti d'una incoherència provocada per la filmació, ja que la intenció del càmera, respecte a les pautes marcades pel muntador, el que decideix els plans que han d'utilitzar els càmeres, és la de mostrar un terra que fa de mirall. Així doncs, la seva intenció no és cap altra de la de reproduir una seqüència en la línia de l'espectacle filmat.

Finalment, un últim exemple de la impossibilitat visual a través de la filmació el trobem l'escena IV (Segona part). La càmera enfoca un primer pla de la protagonista, la Maria Montserrat, agafant una joguina de la bossa de regals del Pare Noel i, de mentre, invisibilitza la resta de la família que es troba a l'altre costat de l'escenari. Aquí, en comptes de fer un pla general que enfoqui tota l'escena, es ressalta un fet important per aquesta: el fet que la nena agafa una joguina del Pare Noel porta a la conclusió que ha acceptat l'altra tradició, ha fet «el salt als reis», com especifica ella mateixa. Per això, aquí podem concloure que la filmació és encertada i no causa un efecte negatiu per a l'escena.

En general aquest encert de subjectivitat fílmica el veiem a totes les escenes i això col·labora a fer que l'espectador pugui gaudir d'*Antaviana* amb totes les seves perspectives.

3.2. La temporalitat escènica

Antaviana no es compon d'una temporalitat escènica amb sentit cronològic per si mateixa. L'espectador ha d'establir una biografia dels personatges a partir de la temporalitat ficcional sorgida d'allò que diuen els mateixos en un ordre arbitrari que recompon cronològicament en la seva memòria, sense que ni tan sols l'espacialitat de la representació li faciliti com organitzar la memòria en espais dramàtics. L'única temporalitat que es transmet a l'espectador és la mateixa execució, el temps escènic. Així doncs, el ritme dramàtic és el que crea la temporalitat escènica: les acceleracions, les repeticions, els alentiments, les elongacions... Donen al temps un rol determinat per la interpretació de l'espectador.

Aquesta atemporalitat és present a les primeres escenes, les quals, a part de tenir un caràcter simbòlic, i precisament el que fa que no tinguin temps, tampoc no tenen cap mena de connexió temporal amb la qual les precedeix, l'escena III (Primera part) que, no obstant això, la seva referència temporal apareix quan s'anomena la lluna. Així doncs, es crea un contrast entre la ficció i la realitat subjugat amb l'anunciació d'aquest moment del dia, el vespre, o la nit, el qual predomina en moltes de les ambientacions de l'obra: a l'escena V (Primera part), en què la nena Tessa surt del llit en què la seva àvia està dormint; a l'escena VI (Primera part), amb la qual s'intercala, i deduïm que es produeix per la tarda, o el vespre, quan l'Abel fa els deures de l'escola; l'escena VIII (Primera part), en què el lladre actua; l'escena IV (Segona Part), pel mateix motiu que l'anterior; i l'escena IV (Segona part), que la referència més precisa és el Sopar de Nadal. La resta d'escenes no tenen una noció clara del temps i, per tant, no són susceptibles de ser interpretades en un moment clau del dia, abans, el contrari, són escenes atemporals que s'entrellacen amb les altres que no ho són. En definitiva, doncs, *Antaviana* es construeix a través de línies temporals diferents depenent de cada escena, segons la seva base real o fictícia, i en moltes ocasions, la temporalitat d'aquestes ve marcada pel ritme dramàtic.

Pel que correspon a aquest, cal dir que varia en funció de la finalitat de cada escena. En general les que són de finalitats lúdiques són de curta durada i no arriben ni a tres minuts, com per exemple, l'escena I (Primera part), en què es produeix en naixement de l'Arlequí i les escenes I i II (Segona part) en què s'estableix un diàleg poc convencional entre personatges. Es podria dir que en aquestes escenes es produeix una acceleració del ritme dramàtic.

D'altre banda, aquestes escenes s'entrellacen amb les que es crea l'alentiment del ritme

dramàtic a causa de l'elevada repercussió escènica en què hi ha més diàleg i més trama dramàtica. Així doncs, són les escenes III, V i VI (Primera part) i III, IV, V (Segona part) les causants d'aquest fenomen, i alhora, el monòleg també repercuteix en l'elongació del ritme dramàtic, com és el monòleg de la «Hiena» i el del Senyor Ric.

Altrament, l'elevat grau de dinamisme en l'acció que s'aprecia a cada escena fa que no sigui un espectacle de ritme dramàtic lent ni tampoc avorreix, al contrari a això, es crea una acceleració dramàtica que fa que sigui un espectacle molt energètic.

3.3. L'espai escènic

L'espai escènic, o escenografia, d'*Antaviana* com bé hem vist a l'apartat de la dramaturgia, s'acota en els contes, és a dir, seguint l'ambientació i la localització pròpies que transmeten els mateixos. Tanmateix, en molts casos l'escenografia, en particular els objectes que la creen, prenen una simbologia concreta, la interpretació de la qual l'ha de fer l'espectador. Aquest tipus d'escenografia se la coneix com a «metonímica» (Abellan, 1983).

El teló, quan pren partit d'objecte dramàtic, és el millor element per exemplificar-ho. A l'escena IV (Primera part) es converteix en el factor fonamental per reproduir el camí de tornada a casa del protagonista i esdevé essencial per a l'efecte insòlit que es produeix en el creixement de la planta. És gràcies al teló, i la simbologia que representa, que el públic pot reconèixer el pas del protagonista del carrer a la botiga i de la botiga al carrer i, el mateix, pot canviar la planta per una de més grossa.

Seguint l'episodi anterior, el teló també pren protagonisme per a la interpretació metafòrica de la Venedora, la qual se serveix únicament de la gestualitat amb el braç per establir el diàleg amb el Comprador, amagant el cos darrere la tela, de manera que el públic ha d'assumir aquesta interpretació com a una mostra del *realisme màgic* de Calders. A més, el braç que surt per darrere el teló és un fet que ja havíem vist al començament de l'espectacle, absent en el guió, en què aquest surt aguantant amb la mà una espasa la qual, més endavant, l'espectador comprendrà que simbolitza l'espasa del Rei Artur, la que la veu en *off* esmenta a l'escena VI (Primera part) per exemplificar un objecte amb nom propi. Al capdavall, aquest cas representa una «picada d'ullet» pel públic i, alhora, també ajuda a crear la globalització escènica.

De fet, és justament per aquest tipus d'interpretacions fabuloses i simbòliques que podem afirmar que *Antaviana* se serveix d'una escenificació abstracta en el sentit que la realitat i la ficció es combinen mitjançant una escenografia metafòrica i metonímica, la primera emfatitzant el poètic i la segona apropant-se a la narració realista.

«Una claror de sol molt intensa. Ja no se sent la pluja: a fora, enllà de la finestra, es veu una platja amb palmeres i el fistó blanc de l'oratge rivetejant la sorra. Un cel blavíssim retalla la silueta d'un vaixell de tres pals. Se sent una havanera. El vaixell travessa lentament el paisatge.»

(Calders i Dagoll-Dagom, 1979, p.27)

El fragment que acabem de llegir, corresponent a l'acotació de l'escena V (Primera part), la seva continuació, exactament demostra el que acabem de dir. Dintre d'una escenografia que s'apropa al realisme (una habitació, unes golfes amb mobles), s'introdueix de cop i volta una escenografia que surt dels límits d'aquesta realitat i s'incorpora al meravellós i insòlit que es desprèn del quotidià, i que s'adequa magníficament al context caldersià.

En darrer terme, convé destacar i numerar els diversos canvis en la transmissió de escenes d'*Antaviana* que s'estableixen de forma successiva. Aquests venen provocats pels diferents fenòmens que veurem a continuació.

- **Canvi d'escena per la il·luminació**

La il·luminació s'encarrega dels canvis d'escena fent fosc al final de cada una. Concretament són les escenes V (Primera part) i III, V i VI (Segona part) les que s'inicien a partir de la fosa final de l'escena anterior. D'altra banda, la il·luminació permet un canvi d'escena fent fosa a una part de l'escenari, partit visualment per una cortina, i il·luminant l'altra part. Les escenes V, VI, VII i VIII (Primera part) i IV (Segona part) aporten aquest tipus de canvi. A part, les escenes V (Primera part) i VII (Segona part) estan formades per una escenografia múltiple que ve condicionada per la il·luminació. L'acció de la primera escena, partida també per la cortina, es desenvolupa a l'altre espai en què la il·luminació intervé en el seu desenvolupament, i a la segona, és necessària la il·luminació per a enfocar els personatges de circ que es troben en

segon pla, cap al final de l'escenari.

D'altra banda, la il·luminació adquireix un significat propi semàntic dependent del tipus d'escena. Tant es crea una fosca per a produir efectes visuals i obtenir, així, la màgia de l'escena VII (Primera part), com s'augmenta la il·luminació en els episodis dels balls de presentació dels personatges. I, ja que parlem de la il·luminació, afegirem que precisament amb la filmació es perd gran part de la seva potència lumínica.

- **Canvi d'escena pel teló**

El teló, a part de la seva utilitat dramàtica, sobretot és un instrument molt eficaç per a fer els canvis d'escena i normalment s'utilitza a aquelles en què es necessita un ampli marge de temps de canvi per la següent escena. Els episodis que contempen aquest canvi són el IV (Primera part), l'I i el II (Segona part) que s'executen al davant de tot de l'escenari amb el teló tancat permetent un altre espai escenogràfic diferent i altament abstracte.




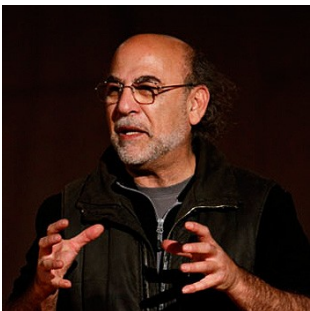
- **Canvi d'escena en directe**



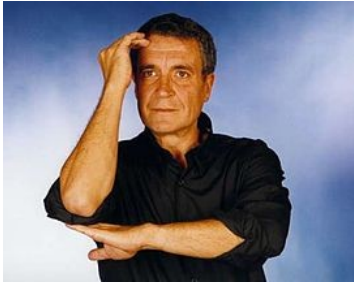
Aquest canvi és el que es desenvolupa sense haver-hi res que ens impedeixi la seva visibilitat, és a dir, tot el que es posa o es treu de l'escenari és visible pel públic. D'aquest canvi a *Antaviana* només trobem un cas: el de l'escena III, que es munta a partir dels mateixos personatges de l'escena anterior que treuen les coses i les col·loquen ràpidament mentre encara sona la música i el Senyor Ric ho contempla. En acabar la música, l'escena ja està enllestida per començar.

- **Canvi d'escena per la filmació**

Com que estem analitzant una filmació és obvi trobar-nos algun canvi d'escena fet per la pròpia filmació, és a dir, que es canvia la projecció perquè la càmera talla la gravació i la reprèn a l'inici de l'escena següent. L'únic cas així és l'escena I (Segona part), ja que és l'escena que ve seguida de l'entreacte, absent a la filmació.

3.4. Actors i actrius

<p>Mar Targarona.</p> 	<p>Actriu 1a.: Eva, Veïna, Mare, Fada, Àvia, Àngel de la Consciència, Gitana.</p>
<p>Assumpta Rodés</p> 	<p>Actriu 2a.: Arlequí, Dona embarassada, Tessa, Isabel, Enric Espol.</p>
<p>Anna Rosa Cisquella</p> 	<p>Actriu 3a.: Minyona, Àvia, Portera, Maria Montserrat, Ballarina.</p>
<p>Berti Tovías</p> 	<p>Actor 1r.: Adam, Galsworthy, Lampista, la Hiena, Clown.</p>

<p>Miquel Periel</p> 	<p>Actor 2n.: Senyor ric, Lladre, Funcionari, Pare Noel, Clown.</p>
<p>Joan Lluís Bozzo</p> 	<p>Actor 3r.: Senyor del gramòfon, Abel, Senyor Calders, Home, Ernest, Clown.</p>
<p>Pepe Rubianes</p> 	<p>Actor 4t.: Lladre ric, «Hedera Helix», Eudald, Depa Carel·li, Domador.</p>

Repertori de personatges dels actors i actrius.

Sabem que al llarg de la història del teatre, els actors i actrius han anat passant per múltiples formes interpretatives, de les quals, la naturalista és la que es caracteritza per l'acostament a la realitat perquè el públic s'identifiqui amb el personatge i el text que evoca. La dicció, la presència, la posada en escena (gestos, facials o vocals), desplaçaments, són els elements essencials que treballen per aconseguir una interpretació basada en la versemblança. També, l'ús de mètodes com el de Stanislavski o Strasberg, dos erudits del treball actoral, són molt coneguts entre els actors i actrius que volen emfatitzar en la creació del personatge a través de la pròpia experiència. Malgrat que aquí no puguem saber quin tipus de treball interpretatiu

van utilitzar els actors, sí que en podem fer una breu crítica pel que respecta als resultats de la seva interpretació a l'espectacle d'*Antaviana*.

En primer lloc, cal afirmar la seva coherència interpretativa en la creació dels personatges, en el sentit que «no es produeix cap rebuig intern en la construcció de la figura física i anímica» (Bobes, 1997, 334) d'ells mateixos. Els personatges, descrits a través de la seva «etiqueta semàntica» (Bobes, 1997, p. 341) que s'escriu al text literari (per l'aparença, per les accions, pel ser interior, pel que els altres personatges diuen d'ells, pel que d'una manera directa, o indirecta es predica d'ells, etc.), adopten un rol diferent segons la codificació concreta imposada pel codi actancial abstracte explícit en el text. Per exemple, l'Arlequí té un comportament funcional previsible, no alterable. Funciona com un arquetip. Aquest personatge sorgeix de la *Comedia dell' Arte*, un moviment del renaixement italià basat en la llibertat d'expressió i de creació del propi personatge, alliberant l'actor de la submissió als límits de l'autor. Malgrat que es consideri com «poc recomanable, un lladre xafarder, farsant i sumiatruites» (Uribe, 1983, p. 50), el que veiem *Antaviana* pren una descripció totalment diversa. Més aviat, és un personatge que, de manera molt tipificada, desprèn alegria, diversió i, alhora, el misteri i la màgia d'una obra plena d'innocència, absent de maldat. Amb els seus «moviments lleugers, graciosos, felins, inspirats sempre als dels gats (...) Els seus salts continuats, tombarelles, caigudes, el porten d'un lloc a l'altre de la sala; i la seva especialitat [...] els posats ridículs i la paròdia de tots els balls» (Uribe, 1983, p. 50), l'Arlequí d'*Antaviana* concorda perfectament amb el rol que Uribe descriu. Igual com també concorda el seu vestuari, símbol de la seva presència. Porta un mono farcit de rombes de colors, les mitges blanques que comencen a la mitja cama i la cara tapada. Però sobretot destinat el ball comença i acaba l'actuació del musical amb la dansa de l'Arlequí. A més, cal fer èmfasi, de l'actuació que va fer Assumpta Rodés en el rol l'Arlequí, la qual va autenticar molt el personatge.

En segon lloc, el rol dels personatges sovint van indicats pel mateix nom, igual com també ens ho mostren els signes verbals i físics: el vestuari, la veu i la gestualitat. El Senyor Ric, per exemple, com bé anuncia el nom, fa el rol de senyor ric, vestit elegant amb sabates de mudar, parla i es mou com a tal, amb majestuositat i calma. I així successivament amb els altres personatges. D'altra banda, com ja hem esmentat anteriorment, els personatges «ficticis» són molt recurrents a *Antaviana*. De fet, hi ha un equilibri entre els «ficticis» i els que no ho són. La Fada, l'Àngel de la Consciència, el Pare Noel i els que provenen del món del circ, els Clowns i la

Ballarina: tots ells s'emmarquen i es caracteritzen magníficament en el seu prototip. Per això, no és gens estrany trobar-se amb elements de sobreinterpretació no naturalista. Precisament és aquesta la intenció, transmetre la realitat de forma irreal, és a dir, simbòlica. La sobre-actuació la veiem en més o menys intensitat segons el personatge i/o actor i actriu. Berti Tobies, per exemple, intensifica i materialitza el rol del personatge de la «Hiena». Un actant de psicològica complexa que ha d'interpel·lar a una veu secundària i fer la mateixa veu d'aquest segon durant el discurs del seu monòleg, tot servint-se d'una marcada gestualitat, requereix una gran implicació per part de l'actor. Però aquest no és l'únic. També cal destacar l'actuació del mateix director de l'obra, Joan Lluís Bozzo, que, entre el seu repertori, el Senyor Calders és el que més crida l'atenció en el seu discurs d'una moral que el mateix autor Calders rebutja a través del personatge del lladre que tan bé interpreta Miquel Periel.

Pel que fa a les actrius, és d'admirar l'actuació de Mar Taragona en cadascun dels seus personatges femenins, però d'entre ells el de l'Àvia és el que més impacta. Amb el maquillatge, el vestuari i, sobretot, la dicció, aconsegueix un gran apropament en el seu paper. Tampoc ens hem d'oblidar de l'Assumpta Rodés en el seu paper de Tessa, de nena rondinaire, i de l'Anna Rosa Cisquella, també en el seu paper de nena tafanera, la Maria Montserrat. Les actuacions respectives les hem de descriure com fabuloses i bastant simètriques. Gairebé podem veure les dues actrius fent el mateix rol en dues escenes diferents.

Finalment, alguns personatges com la Veïna, la Dona embarassada, l'Isabel i la Minyona es caracteritzen per acostar-se al funcionament més humà i, en aquest sentit, l'actuació de les actrius que interpreten aquests papers desenvolupen una actuació molt naturalista. Així doncs, concloem que l'actuació d'*Antaviana* combina els dos estils d'actuació naturalista i sobre-actuada transmetent l'essència fictícia i real de Calders. «I és que és l'actor qui, davant la grandesa que suposa de ser «un altre», relaciona el que l'autor ha concebut davant d'un públic i agrega la limitació de ser tal com l'autor el va concebre». (Uribe, 1983, p.8)

(A l'ANNEX 1 veiem algunes imatges fotogràfiques dels actors i actrius actuant i els cartells de l'espectacle.)

3.5. Del text dramàtic a la posada en escena

Després d'analitzar l'obra teatral caldrà inspeccionar també la part que més ens interessa de veure: com es passa del text previ al muntatge final.

Com hem vist, el text dramàtic és el que estableix i determina tot l'espectacle: l'acció, l'espai, temps i ritme, l'articulació i la falla. Fàbregas (1973) parla del guió com la *intenció prèvia* i la defineix com la referència i l'eix de tota la posada en escena. Però hem de tenir en compte que existeix una diferència cabdal entre el guió i el muntatge posterior i és que de la part teòrica a la part pràctica hi ha un pas. És per això que autors com Pavis (2000) afirmen que «la comparació [entre el text] i la representació és un hàbit funest que incita a pensar que la posada en escena és una actualització, manifestació o concreció d'elements ja continguts en el text» (p. 205). *Antaviana*, al cap i a la fi, compta amb un marge ampli de creativitat improvisada en la seva versió final, és a dir, la seva *intenció prèvia* es modifica a través del pas del text a l'escenificació.

Aquesta modificació és una «rutina mecànica» (Fàbregas, 1973) que es provoca a partir de causes externes (la durada de l'espectacle, la reducció de la nòmina d'actors, la configuració de l'espai escènic) i de causes internes (l'evolució de les modes i dels gustos estètics, la defensa o l'exposició d'unes ideologies que el text no exposava suficientment, o tergiversació intencionada de la ideologia proposada del text...), moltes de les quals les podrem observar en el present estudi. Qui s'encarrega de procedir a aquesta adequació de l'espectacle és l'adaptador, que acostuma a ser el director. En aquest cas, doncs, sabem que Joan Lluís Bozzo va ser la peça clau de l'adaptació escènica per *Antaviana* i que va tenir el suport per part de Pere Calders i de la resta del grup. De fet, que la Companyia utilitzés mètodes d'improvisació va provocar que el treball dels actors i actrius també influís a l'adaptació escènica que finalment va acabar sent tot un èxit. En definitiva, és el col·lectiu qui al cap i a la fi «exposa a través de l'espectacle la seva cosmovisió» (Fàbregas, 1973, p. 44).

3.5.1. Les acotacions

Les acotacions, tant les que complementen el diàleg com les que s'encerten a ell, ens

proporcionen descripcions, entre altres coses, sobre els personatges. Trobem referències sobre la seva tipologia física, la seva edat, la indumentària, les seves tipicitats personals, la seva forma de caminar, les capacitats de manipulació dels objectes. Però, com diu J. Antonio Hormigón (2002) «En el segment dialògic d'una obra literariodramàtica, quan està composta amb saviesa, profunditat i solidesa, apareixen major número de pistes, suggeriments i introducció per a l'escenificació, en línies generals, que el propi material didascàlic» (p. 220). És a dir, per moltes acotacions que un text dramàtic pugui tenir, si està ben elaborat, rebrà un gran nombre de canvis a la seva escenificació. És per això que *Antaviana* es tracta d'una obra ben feta ja que la posada en escena es recrea amb un ampli ventall d'acotacions escenogràfiques que no es projecten a les acotacions del text previ.

3.5.1.1. Gestualitat i objectes

El gest és un llenguatge fortament arrelat i condicionat per l'aprenentatge social a la nostra cultura i és a les obres de teatre on queden gravats els moviments propis de la convenció. La llista dels tipus de gestualitat teatral és tan llarga que ens ocuparia tot un estudi a més a més d'aquest. Per això, n'anomenarem alguns que proposa el mateix Fàbregas (1973) i els relacionarem directament amb els dels personatges d'*Antaviana: el gest que substitueix la paraula*, el braç de la venedora de l'«Hedera Hèlix», a l'escena IV (Primera part), que obra la mà com a símbol d'esperar diners a canvi; el que *complementa i subratlla i emfatitza el contingut del discurs parlat*, el gest de superioritat de la veïna de l'escena III (Primera part) en posar-se la bufanda al voltant del coll acompanyat de les paraules «Vós ignoreu la influència de la lluna» (Calders i Dagoll-Dagom, 1979, p. 15); els *gestos que descriuen altres gestos*, els dits en forma de pistola de la «Hiena» representant un tir al cap fent referència a l'anècdota que explica; d'altres que intenten *representar un objecte real mitjançant convencions culturals: simbòlicament*, el gest del Senyor del Gramòfon representant un «petit vis de vanadi» (Calders i Dagoll-Dagom, 1979, p. 17) ajuntant l'índex amb el pols, etc.

D'altra banda, els gestos, en teatre, moltes vegades vénen donats per improvisacions dels actors al mateix moment de la interpretació. Això significa que molts dels que trobem a *Antaviana* no estan adscrits al text (és impossible que el guió dugui tota la informació corresponent a l'escenificació). Per aquest motiu, en aquest apartat ens centrarem a explorar i

comprendre els gestos espontanis del muntatge final. Per a fer-ho, utilitzarem els termes que Pavis dona per la seva anàlisi gestual de l'actor: l'*Entrada*, per fer referència a la part del diàleg en què s'ha inserit o elidit el gest; *Gest inserit o elidit*, per fer esment del gest o moviments que s'ha introduït o suprimit; *Comentari de la pràctica escènica (CPE)* per analitzar breument la causa del canvi escènic.

(Les citacions de les acotacions de l'obra de teatre que es concreten en tot l'apartat pertanyen al llibre esmentat anteriorment que fa referència al guió del qual ens basem per aquest estudi: *Antaviana* de Dagoll Dagom i Pere Calders, del 1979).

- a) La inserció de gestos respecte al text previ és una primera prova de l'espontaneïtat interpretativa dels actors en escena. Es produeix un transvasament de la narració a la forma dramàtica mitjançant llenguatge no verbal.

Entrada	Gest inserit	CPE
Senyor Ric: (...) em va portar un cistellet de maduixes (...) <i>Escena III (Primera part)</i>	La veïna li ofereix un cistell al Senyor Ric amb la mà alçada, quan aquest li pren li dona al majordom Galsworthy.	Aquesta acció, absent del text previ, alhora que exemplifica el mateix que el Senyor ric diu en veu alta, produeix un augment de comicitat i omple el buit gestual que hi hauria si no s'hagués inserit. Crea, per tant, una mica més de dinamisme dramàtic.
Lladre Ric: Jo, senyor, mal m'està de dir-ho, sóc lladre. L'altra nit, vaig venir a casa vostra pels meus afers (...) <i>Escena III (Primera part)</i>	Si bé l'acotació ja indica l'encaix de mans entre el lladre i el Senyor Ric, no diu però que tot seguit es posa uns guants blancs.	Els guants blancs tenen una connotació important i augmenten el fet insòlit en el moment que sabem que aquests ajudaran al Lladre a tocar els objectes sense deixar proves dactilars.
Àvia: D'això no se n'ha de	La Nena dona cops de peu a	Aquest gest forma part del

<p>parlar més. És una cosa íntima, un secret. I els secrets, si no es guarden bé, perden substància.</p> <p><i>Escena V (Continuació)</i></p>	<p>terra mostrant indignació per la negació de la seva àvia.</p>	<p>treball previ de l'actriu la qual ha fet la seva adaptació apropant-se i fent més creïble el seu paper de nena. Sense l'acció afegida, segurament no es distingiria tant les edats entre l'àvia i la nena.</p>
<p>Veu en <i>off</i>: Sí, Sí. Podria ser el nom d'un continent llunyà, una mica perdut i mal explorat (...) Si en descobries un de semblant, enfocant-lo amb els binocles (...)</p> <p><i>Escena VI (Primera part)</i></p>	<p>Durant el discurs de la Veu en <i>off</i> l'Abel ressegueix la bola del món amb el llapis i quan diu «binocles» fa el gest amb les mans als ulls reproduint uns binocles.</p>	<p>Al llarg d'aquesta escena no trobem gaires acotacions relacionades amb la gestualitat, això provoca un ample marge d'improvisació per part de l'actor que, igual que l'anterior, s'apropa amb intensitat a l'edat d'un nen com l'Abel i, a part, també augmenta la comicitat escènica.</p>
<p>La Hiena: (...) en comptes d'això, va agafar d'una revolada l'escrivania de plata que tenia a la taula i me la va estampar al clatell.</p> <p><i>Escena III (Segona part)</i></p>	<p>Cau a terra fent el gest d'estampar una cosa en el seu clatell.</p>	<p>En tot el monòleg no sovintegen les acotacions en relació a la gestualitat i això dona marge a la improvisació de l'actor, com l'anterior. Tot i això, cal remarcar que aquest gest, com tots els que afegeix, intensifiquen la història que narra fent-la més pròxima a la realitat dramàtica del personatge.</p>

- b) Les substitucions i les elisions de les acotacions que remetien a gestos de l'escena també han sigut un recurs molt útil per a l'adaptació escènica i en moltes ocasions la seva elisió prové de l'elisió d'objectes materials.

Entrada	Gest elidit o substituït	CPE
<p>Lladre Ric: (...) (S'ajup al peu de la finestra.) <i>Escena III (Primera part)</i></p>	<p>S'ha substituït pel gest del Lladre remenant unes herbes amb el peu amb la finalitat de buscar quelcom; en aquest cas troba una cartera i se la guarda.</p>	<p>El fet de no ajupir-se a buscar l'objecte determinat, d'una banda, remet a una acceleració del ritme dramàtic i, de l'altra, és una mostra de desinterès per part del personatge que pretén dissimular el seu ofici de lladre que, alhora, no deixa de cridar l'atenció pels seus moviments pretensiosos.</p>
<p>(La Nena obre els ulls i s'incorpora.) <i>Escena V (Primera part)</i></p>	<p>Aquí la Nena, la Tessa, ja es troba incorporada amb els ulls oberts fent l'acció següent, acció que també s'ha desplaçat.</p>	<p>Respecta les acotacions del text previ, en què hi havia una elongació i alentiment dels moviments de la Nena, es produeix una acceleració del ritme dramàtic que permet de començar l'escena amb més energia.</p>
<p>Àvia: (...) (Durant tot el diàleg, l'Àvia ajuda la Nena a vestir-se: li posa el davantal, li fa les trenes, etc.) <i>Escena V (Continuació)</i></p>	<p>Durant el diàleg l'Àvia més que vestir a la Nena li fa dos llaços al voltant de les dues cues que porta fetes, i la vesteix més endavant, així que es desplaça l'acotació.</p>	<p>L'Àvia no l'ha vestit ni li ha fet trenes tal com l'acotació anuncia, però ha optat per una via més fàcil, fen-li tan sols els llaços de les dues cues que l'han mantingut ocupada gestualment seguint la naturalitat del discurs, sense forçar els moviments.</p>
<p>(En la foscor total, apareix el llum d'una llanterna portable que il·lumina un bagul (...) Quan arriba al</p>	<p>La introducció de l'escena desapareix substituint-la per l'entrada del lladre, això sí, a les fosques i, obrint el bagul</p>	<p>L'acceleració del ritme dramàtic és obvia i, tot i que en aquest moment no es buida el bagul, l'acció es durà</p>

<p>centre de l'escenari, es detura i comença a treure el contingut del bagul. (...) En un moment donat, la tapa del bagul es tanca d'una manera imprevista, i fa soroll.) <i>Escena VIII (Primera part)</i></p>	<p>que aquí se li tanca, però no en buida el contingut tal com diu l'acotació</p>	<p>a terme més endavant mentre el Lladre estableixi una conversa amb l'altre personatge de l'escena, l'Home</p>
<p>(Surt la Portera per l'esquerra i tanca la ràdio. Es posa a escombrar el prosceni.) <i>Escena I (Segona part)</i></p>	<p>S'ha elidit el gest de la Portera tancant la ràdio i escombrant, ja que també s'ha elidit l'escombria, la qual s'ha substituït per un mocador de netejar.</p>	<p>El fet que es canviï l'objecte també fa que es canviï l'acció: es passa d'escombrar a no fer-ho. Això, facilita la mobilitat de la Portera quan ha d'escapar de les del Funcionari perquè la vol violar. Així doncs, es crea una acceleració del ritme dramàtic per simplificació dels moviments.</p>
<p>([La «Hiena»] comença el seu monòleg assegut.) <i>Escena III (Segona part)</i></p>	<p>La «Hiena» no comença el seu monòleg assegut, al contrari, es troba dret. S'asseu en la part que diu «El funcionari em va rebre...», quatre línies més avall.</p>	<p>La intensitat dramàtica i del discurs del personatge augmenta en el fet que comença dret, i no assegut. La seva expressió, tant la seva força visual amb l'espectador, la presència escènica, com la potència de la veu, s'intensifiquen fins al punt que pot arribar a intimidar a l'espectador,</p>
<p>Isabel: (...) (Assenyala el pessebre, perquè el Pare Noel compregui que no</p>	<p>L'elisió de l'objecte, el pessebre, repercuteix en l'elisió del gest de la Isabel</p>	<p>En el text previ s'ha parlat d'un pessebre i, tal com ens mostra l'escena, forma part</p>

<p>encaixa en aquella casa. El Pare Noel contempla el pessebre durant una bona estona.) <i>Escena IV (Segona part)</i></p>	<p>que l'assenyala i també en la contemplació de l'objecte del Pare Noel. Per la qual cosa, també s'elideix el diàleg següent en què el Pare Noel diu «És infantil».</p>	<p>d'un element de la tradició. Que l'objecte no aparegui a l'escena pot significar dues coses: o bé, una supressió per acceleració dramàtica, ja que en altres s'ha introduït i calia equilibrar el ritme, o una supressió per simplificació, ja que l'objecte no té més repercussió en la resta del discurs.</p>
<p>Consciència (porta un maletí vermell a la mà dreta) <i>Escena V (Segona part)</i></p>	<p>S'ha elidit el maletí vermell.</p>	<p>Tal com diu l'acotació el maletí vermell representa «les conseqüències» de les accions de Depa Carel·li, i en produir-se la seva eliminació també s'elimina la referència al discurs de la Consciència sobre el maletí. Sembla més aviat una elisió per simplificació de l'acció del personatge diví el maletí del qual no té més sentit a la resta de l'escena. I, un cop més, una acceleració del ritme dramàtic.</p>

- c) Finalment, l'última transformació que veiem és el desplaçament d'acotacions en què aquestes es materialitzen en escena però de forma desplaçada, és a dir, en un lloc diferent on correspondrien que fossin interpretades.

L'escena VIII (Primera part) és l'escena en què hi ha hagut un gran nombre de desplaçaments. Si l'acotació diu que el Lladre «agafa els pantalons i l'americana de l'Home, que estaven penjats en una cadira, i els fica dins del sac» (Calders i Dagoll-Dagom, 1979, p. 37)

després que el mateix digui «M'havia guanyat la fama de l'home més bo del barri i, per tant, el més taujà» (Calders i Dagoll-Dagom, 1979, p. 37), a la posada en escena no fa l'acció en aquest tros de fragment sinó que ho fa justament un punt abans, quan diu «Era casat, tenia un fill, un amic del cor i un negoci» (Calders i Dagoll-Dagom, 1979, p. 37).

Els desplaçaments d'acotacions, sovint, es donen per avançat i segurament és a conseqüència d'un retoc més adequat i coherent establert a l'assaig previ. No hi ha cap altra explicació per a resoldre la qüestió dels canvis d'acotacions, però sí que ens adverteix compte de l'alt grau d'improvisació respecte a la intenció prèvia.

3.5.2. El diàleg

El diàleg també ha sigut víctima de canvis que poden, o no, bé ser conseqüència d'un factor històric. Que l'obra tardés uns quants anys a ser representada després del guió podria haver influït a una aproximació al llenguatge verbal dramàtic del moment, inclús més col·loquial, distanciant-lo del llenguatge narratiu, el propi que trobàvem als contes.

La introducció de discursos aliens al text dramàtic ha sigut un dels canvis que menys ha impactat al text previ, bàsicament perquè si s'haguessin ampliat moltes escenes s'hauria canviat el guió per complet, i no és així. L'únic diàleg que s'ha introduït de cap a peus és a l'escena IV (Primera part), entre un Home anglès i un interlocutor que «es troba entre caixes, invisible per al públic» (Calders i Dagoll-Dagom, 1979, p. 25). Una de les finalitats era l'allargament de l'acte – després d'haver-ne escurçat alguns, calia doncs, equilibrar-ho –però també trobem altres raons d'introducció d'un diàleg totalment innovador.

El discurs que es manté tota l'estona per part de l'Home és a partir de sons estranys que, per la seva aproximació, hom pot concloure que parla anglès amb la Margaret, la dona invisible que l'acompanya, la veu de la qual, la fa l'altre, modulant el to de veu per clarificar la intenció. Al llarg del diàleg l'espectador arriba a la conclusió que parlen sobre plantes amb l'ajuda d'un diccionari en català que li permet comunicar-se amb la florista.

No és d'estranyar doncs que, a part de provocar l'amplificació de l'escena, una de les raons d'aquesta introducció és la de seguir la ideologia dels contes de Calders amb el to humorístic i irònic i amb la seva dèria per l'estranger. Si recordem alguns dels seus contes, ja

sigui en el conte *El principi de saviesa*, en què el nom del majordom és en anglès «Galsworthy», o a *Quieta nit* en què s'anuncia la revista anglesa *The Saturday Evening Post*, compten amb citacions de llocs, objectes, personatges, etc. de procedència estrangera que provoquen una intertextualitat cultural molt referencial respecte l'època. En resum, en aquest episodi segurament es volia transmetre la multiculturalitat que veiem en altres escenes provinents de la manera de fer de Calders.

De la mateixa manera que s'han introduït nous diàlegs, se n'han elidit altres. D'una banda, l'objectiu era escurçar trossos dels monòlegs més llargs de l'obra, com és el cas de l'Escena VIII (Primera part) en què el Lladre explica la seva història a l'Home a qui està robant i se suprimeix tot un fragment la transmissió del qual es pot evitar:

«El meu confessor, quan em veia, ja tremolava, perquè la meva consciència neta no li donava ocasió de lluïment. (Mentre parla, treu les sabatilles que l'Home porta posades i les fica al sac). Que poc divertit que sou, solia dir-me i, per poders, em beneïa.»

(Calders i Dagoll-Dagom, 1979, p.38.)

Com aquesta supressió, en trobem al llarg de l'escena i, si s'ha elidit el tros de discurs, també s'ha elidit l'acotació que tocava ser interpretada en aquest tros i s'ha postposat més endavant, pel següent fragment.

D'altra banda, també s'han escurçat les escenes en què hi havia una gran improvisació escènica. És a l'escena IV (Primera part) en què trobem els canvis més nombrosos, en el sopar de Nadal.

El diàleg entre els quatre participants, la mare, els seus dos fills i el marit de la filla, és fluid i es transmet mitjançant temes i marques establertes prèviament però sense recórrer al peu de la lletra al guió. És a dir, no hi ha una total memorització del discurs i això fa que moltes de les coses del text previ ja no són esmentades aquí. Més aviat és la tria dels mateixos actors i actrius que porten la conversa espontàniament. De fet, les frases encavalcades del diàleg de l'escena són difícils de ser analitzades al complet precisament per aquesta interpretació fora dels pretextos establerts. Per exemple, si d'una banda introdueixen una frase aliena al text «Quan es

va morir el periquitu», de l'altra, n'elideixen una d'intranscendent en què s'anuncia el naixement de la Maria Montserrat. Igualment, a la mateixa escena, se substitueix la frase de la Isabel «Ara no ens deixis plantats mama!» (p. 50) per una cosa inventada a l'instant «Per nadal sempre et puja el sucre, mama». A més, també s'elideix tota la part en què argumenten sobre els pastorets de Torres i Folch i el Barça de l'època, així que la introducció de nous temes aliens als contes de Calders queda al marge. Tot i així, el treball actoral és notable i el públic pot gaudir d'un sopar de nadal amb converses típiques de família.

Finalment, els canvis més subtils els trobem en aquelles paraules que han sofert una variació, o sigui, que s'han substituït per un sinònim. La finalitat d'aquestes petites substitucions de paraules del text previ rau en la intenció d'apropar el text oral a la parla col·loquial i no tan culte com podria semblar en alguns casos.

L'escena III és especialment manipulada a la posada en escena, en què paraules com *buscar* i *capficar* s'intercanvien per *cercar* i *amoinar*; expressions com *apa*, *apa* i *res*, *home res!* Es reproduïxen com *bé*, *bé*, *bé...* i *apa*, *home*, *apa*; i d'altres que tornen al text original del conte com *m'escoltessin* per *seguissin*.

Al llarg de l'obra es troben altres substitucions de paraules per d'altres més precises o coherents segons el moment que es diuen: *en qüestió d'hores* per *en pocs dies*, escena IV (Primera part); *una gràcia de caritat* per *una caritat per l'amor de Déu*, escena VII (Primera part); *el nostre programa* per *la nostra programació*, escena VIII (Primera part); *evoco* per *recordo*, escena III (Segona part); *criatures* per *nens*, *demanat* per *sol·licitat* i *tapa't* per *tanca*, escena IV (Segona part); i, per últim, la substitució més interessant de veure és la que es canvia *nina de drap* per «*muñequeta*», escena V (Segona part). I dic més característica perquè, intencionadament o no, la llengua castellana, o si més no, la castellanització de mots, queda vista com més propera a la parla col·loquial o espontània que no pas la llengua catalana. És amb aquest canvi, com també en el cas de la cançó en castellà que canta la fada a l'escena VII (Primera part), que no trobem al text previ, remetent a la cançó també en castellà de la fada de la pel·lícula de la Ventafocs de Disney, que ens permet de veure com la Companyia segueix amb la mateixa dinàmica de la introducció de referències intertextuals culturals o idiomàtiques, com també ja hem vist el cas del personatge anglès i, en general, la resta dels personatges d'*Antaviana*.

3.5.3. Els trucs

Alguns trucs o efectes especials que no són descrits al text previ s'incorporen a l'espectacle d'una manera molt peculiar. La transformació de la vella captaire en una fada jove, de l'escena VII (Primera part) és una de les coses que no s'expliquen al text previ però que són d'admirar quan es veuen a la posada en escena, considerant que sorprenen al públic. En aquest cas, la vella captaire s'insinua a l'altre costat d'una cortina fosca i opaca sense arribar-se a apreciar del tot. En realitat és una nina vestida de pobre i l'actriu que sosté la nina amb un vestit reversible es troba de cap per vall. Només ha d'alçar-se perquè s'acomodi amb ella el vestit de fada que ja porta posat i interpretar-lo com anuncia al guió.

A la mateixa escena, un altre efecte màgic absent de descripció al text dramàtic se'ns presenta de manera sorprenent. L'acotació ens diu el següent «La nena es concentra mirant la galleda que hi ha a terra. Alça la mirada i la galleda s'aixeca dòcilment fins a les mans de la Portera» (Calders i Dagoll-Dagom, 1979, p. 36). Hem de suposar que, quan llegim «s'aixeca dòcilment» (la galleda), l'escenògraf o el mateix director intenta de la millor manera reproduir el truc que es vol aconseguir. La galleda arriba a l'altre extrem en què es troba la Portera gràcies a una corda que s'enlaira manualment però que l'espectador no pot arribar a apreciar gràcies a la intencionada poca il·luminació i també per la cortina opaca que divideix l'escena. D'altra banda, també és possible que la galleda que té la nena s'enlairi per la corda, però simplement se'n dona una altra de diferent a la Portera des de darrere de cametes. Això, malgrat no saber-ho en certitud, pode, intuir-ho.

Malgrat que els efectes especials no són un recurs molt freqüent a *Antaviana*, sí que són una part important de l'obra ja que aconseguen aquest efecte totalitzador de màgia amb l'ús de mètodes il·lusionistes, els efectes de llum i la cortina opaca, que provoquen els trucs tot mantenint l'essència del realisme màgic caldersià, i que, en directe, creixen en credibilitat.

3.6. La música

Veü i guitarra	Jaume Sisa
Saxo i clarinet	Pere Riera
Piano	Jordi Vilaprinnyó
Flauta	Dolors Palau
Percussió	Raimon Casals
Violí	Xavier Riba
Trompeta	Nèstor Munt
Acordió	Carme Cervera
Substitucions en el repartiment	Arlequí, Dona embarassada, Tessa, Isabel, Enric Espol Montse Guallar Ava, Veïna, Mare, Fada, Portera, Maria Montserrat, Ballarina Núria Nebot

Fitxa tècnica dels músics que van interpretar les peces de Jaume Sisa.

Per a posar fi a l'anàlisi de l'escenificació d'*Antaviana* observarem el paper de la música dintre d'aquesta, la qual hi té un paper fonamental. Tal com hem observat al llarg del treball, en què els canvis han sigut una millora per a la construcció d'un muntatge final, la música es manipula en escena i no tot el que sentim està escrit al text previ, ni tot el que està escrit al text previ ho sentim en el moment corresponent de la posada en escena. Malgrat tot, en general sí que s'ha seguit molt al peu de la lletra les indicacions musicals de les obres principals que hem comentat a l'apartat de l'adaptació dramàtica.

Quan visualitzem el muntatge, ens adonem que la música no és en directe, és a dir, no hi ha una orquestra tocant ni un cantant fent música a l'escenari, sinó que aquesta és una gravació prèvia i s'escolta a través dels sistemes de reproducció que, per deducció, afirmem que són els altaveus.

Des de fa anys, les posades en escena contemporànies presten molta atenció a la música. En molts casos construeix un pla merament il·lustratiu, de creació d'ambients o de simultaneïtat d'accions. D'altra banda, en alguns espectacles també apareix «com incitadora de ritmes en relació al moviment i la gestualitat» (Hormigón, 2002, p. 271).

Aquestes classificacions sobre la funció de la música dintre dels espectacles les podem relacionar a *Antaviana* segons el significat que ateny a cada cançó. Hormigón en fa referència com a «segment sonor».

1. S'utilitza el «segment sonor» per crear climes o ambients i en freqüència tendeix a reforçar el sentimentalisme i el subjectivisme identificador de l'escenificació.

Aquesta utilització la trobem clarament a la cançó d'Eric Satie a l'escena IV (Primera part) corresponent a la *Gymnopédie n.º 1*. Com hem vist a la primera part del treball, aquesta peça, com la resta de peces que configuren l'obra del músic, es considera música d'ambient i, amb la creació del clima que produeix a l'escena, correspon a la primera classificació d'Hormigón. Igualment, la peça titulada *Sota el cel vermell* es pot considerar música d'ambient, ja que és el tema que s'inclou a l'entre-acte que, malgrat que no el veiem a la filmació, deduïm que té la finalitat d'omplir un buit creant una atmosfera abans d'emetre el programa de ràdio. I finalment, l'*Havanera* que es reproduïx a l'escena IV (Primera part) la podem incloure dins d'aquest apartat, ja que és una cançó de caràcter tradicional que intenta acostar-se a una significació de l'escena però no la descriu: només evoca un record en el pas del vaixell que es veu a la finestra recreant, així, el sentimentalisme del moment.

2. Escenes en què el «segment sonor» reproduïx els esdeveniments que es narren proposant accentuacions respecte al que es diu o es fa.

Clarament, la major part de cançons d'*Antaviana* les trobem en aquest punt en què la cançó reflecteix amb la paraula el que s'interpreta en escena. Afegim que és un indicador de l'acció que reforça l'escena i la fa una mica més expectant. *La cançó del Primer Arlequí*, *Anunci de l'objecte perdut i el tema del Jardí*, *Balada de Depa Carel·li* i la *Cançó de nadal* són les cançons que reflecteixen aquest tipus de funció perquè descriuen el que succeeix en escena.

3. La construcció de *leitmotivs*. S'anuncia una frase o tema musical, que emergeix de forma recurrent com a referència sonora cada vegada que s'escolta. Pot adquirir significació en accions concretes o respecte al sentit global de l'escenificació. Aquest és un ús molt propi de la música al cinema, encara que el puguem trobar també al teatre.

Les cançons que evoquen aquesta funció són les que trobem al principi, la *Cançó del primer Arlequí* i la cançó de la dansa alegre, ja que també surten al final i són els senyals de l'obra que adquireix significat quan l'espectador les reconeix i, en conseqüència, les codifica.

El que no observem en cap cas és un «segment sonor» amb contradiccions, tant formals com de significat, respecte al que es diu i es fa, així com cap a la globalitat dels esdeveniments que es narren.

Aquestes classificacions ens ajuden a veure quin estil va fer servir Jaume Sisa per a la creació de la seva obra musical a *Antaviana*, i ja veiem que va utilitzar els tres camps proposats creant una harmonia i hegemonia perfecta entre la música i l'escena.

3.7. Fidelitat

El concepte de fidelitat el podem aplicar a totes les coses de les quals ja hem parlat que mantenen una línia original a la del text previ. Són aquelles situacions en què s'ha fet una reproducció fidel al text i s'han mantingut a ratlla tant el diàleg com les acotacions, mostrant a l'espectador la part de l'espectacle en què no s'han produït canvis. Un exemple doncs, d'aquesta fidelitat, és la primera escena de totes, la qual respecta tots els matisos del text acotat fent així una aparició entenedora del naixement del fill d'Eva com a Arlequí. De manera similar, a l'escena V (Primera part), bona part de la qual és acotació, l'actuació de la Nena és bastant fidel al que s'anuncia al guió, i segueix els moviments que indica: «Durant tota l'escena, la Nena ha de donar a entendre el caràcter prohibit i clandestí de les seves accions: caminar de puntetes, espantar-se per qualsevol soroll i mirar furtivament la foscor que l'envolta» (Calders i Dagoll-Dagom, 1979, p. 27). Seguidament, a l'escena VI (Primera part), que s'intercala amb la de la Nena Tessa que acabem de veure, l'Abel compleix tots els moviments que les acotacions indiquen. Sobretot hem de destacar el moment en què s'enfila sobre la taula tal com es diu al text «s'enfila de genolls damunt de la taula» (Pere Calders i Dagoll-Dagom, 1979, p.31) o tan bon punt l'escena s'enfosqueix «l'Abel es beu a poc a poc la tassa de xocolata» (Pere Calders i Dagoll-Dagom, 1979, p.32). Mentre unes escenes són víctimes d'una gran transformació, d'altres s'aproximen al màxim al guió original.

D'altra banda, cal remarcar que, malgrat la inexistència escènica a la filmació de

l'entreacte, la qual ens ha impossibilitat el seu anàlisi, l'estructura d'*Antaviana* s'ha mantingut intacta i, en general, la fidelitat amb el text dramàtic, tal com amb la dels contes de Pere Calders, predomina a tot l'espectacle.

Per acabar, tot i que la gravació fa que no puguem apreciar alguns moviments i per tant, que no puguem analitzar l'obra com una obra en directe, perdent, així, moltes característiques escèniques, és un avantatge en el sentit que la càmera, enfocant amb precisió personatges i objectes importants per a l'escena, ha permès que obtinguem informacions de les quals en directe potser hauríem passat per alt. Per tant, la subjectivitat del càmera ens ha permès fer un anàlisi-reconstrucció seguin la línia de l'espectacle en directe.

4. Conclusions

Un cop hem fet la recerca d'informació i seleccionat la informació important s'han obtingut uns resultats que ens permeten presentar el següent conjunt de conclusions.

En primer lloc, en el marc de la pregunta «per què es van adaptar els quinze contes?», podem determinar que la Companyia es va servir de contes fàcils de representar ja sigui per l'ús del diàleg, com per tenir molts personatges i valors didàctics. Aquesta última opció és la que més va destacar respecte a les anteriors. La voluntat de fer-ho així va ser perquè Pere Calders ha estat sempre molt seguidor de la tradició popular que reflexiona sobre aspectes del quotidià i la majoria dels seus contes porten un rerefons moral. A més a més, la Companyia també ha volgut transmetre l'àmbit que va més enllà: la fantasia i el meravellós, juntament amb aspectes de tradicions alienes a la catalana, com la castellana i l'anglesa tot escollint els contes que més s'hi adequen. A banda d'això, el toc d'humor que s'ha confeccionat a cada escena respectant l'humor caldersià, que trasllueix al voltant del fet insòlit, ha conservat en tot moment l'essència del conte primigeni.

En segon lloc, pel que fa a una altra pregunta que ens hem fet al principi, «com ho va fer la Companyia Dagoll-Dagom per a dur a terme l'adaptació?» Amb relació a la dramaturgia, el canvi de gènere ha suposat un canvi innegable de grans dimensions que ha abastat des de la introducció i l'elisió de diàlegs, la creació d'acotacions originant una nova ambientació i decoració, segons la possibilitat de la Companyia, fins a l'estructuració i manipulació de tot el conjunt a través d'una base sòlida que ha fet possible un reflex dramàtic dels contes. *Antaviana* presenta l'essencial de cada un d'ells des d'una nova mirada, subjacent a la de la Companyia, que provoca un canvi en el món de Calders sense perjudicar-lo en absolut.

L'espectacle final, però, s'ha decidit a escena on hi ha plasmat el treball intens amb la totalitat de les decisions de la Companyia preses per la millora del text previ. L'amplificació, l'elisió i els desplaçaments són els que han canviat l'estil de l'original pel bé de l'obra, suprimint coses intrascendents i sempre des de la coherència que acompanya als canvis d'escena, marcats molt bé per la il·luminació i l'escenografia del muntatge, els trucs que, en molts casos, s'han estès més enllà del que s'acota al text previ i, sobretot, als actors i actrius que, cada un en el seu rol, ha fet possible una magnífica caracterització dels personatges. La improvisació, en definitiva, ha sigut la gran amiga del treball previ tot mantenint l'essència del guió original per

crear entre tots una obra d'art.

Per anar acabant, cal fer èmfasi al fet que les múltiples hipòtesis que hem contrastat amb el treball d'altres autors, com el de Carme Gregori per a l'adaptació dramàtica, i que ens han permès d'establir una anàlisi particular, les haguéssim pogut refutar amb una entrevista al director Joan Lluís Bozzo, o qualsevol persona de la Companyia, que ens hagués aclarit algunes qüestions deixades a l'aire, a causa de la poca informació que hi ha sobre l'elaboració de l'obra en si.

Tanmateix, aquest estudi ens ha permès de comprovar que l'adaptació d'*Antaviana* no és només una simple transposició dels contes de Pere Calders, és molt més això. Els contes són un punt de referència a partir dels quals es crea de manera genuïna un nou text que respecta fidelment l'univers imaginari caldersià però el construeix amb un altre llenguatge i des d'una altra perspectiva. La màgia d'*Antaviana* es compon de les arrels primigènies caldersianes i es difon a través de l'atractiu espectacle teatral triomfant.

5. ANNEX 1



*Assumpta Rodés fent d'Arlequí a l'escena II
(Primera part)*



*La companyia Dagoll-Dagom en
acabar l'espectacle d'Antaviana amb
Pere Calders*



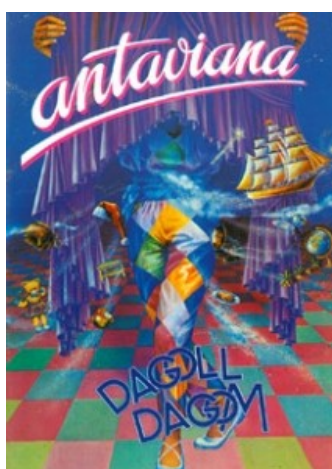
*Joan Lluís Bozzo fent d'Abel a
l'escena VI (Primera part)*



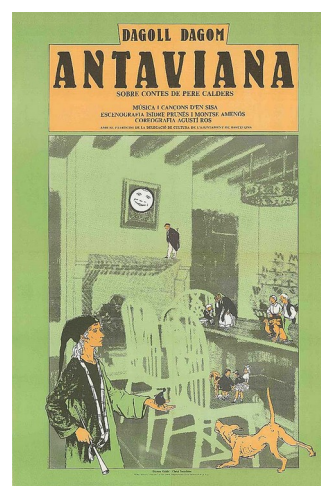
Anna Rosa Cisquella fent de Maria Montserrat cantant el poema de nadal a l'escena IV (Segona part)



Tots els actors i actrius vestits de circ a l'escena final de l'actuació



Cartell de l'estrena d'Antaviana del 1985



Cartell d'Antaviana de Dagoll-Dagom del 1978

5. Bibliografia

- Abellan, J. (1983). *La representació teatral: Introducció als llenguatges del teatre actual*. Barcelona: Institut del teatre de la diputació de Barcelona, Edicions 62.
- Agustí Pons. Pere Calders, veritat oculta. Barcelona: Edicions 62, 1998
- Bobes, M.C. (1997). *Semiologia de la obra dramàtica* (2a ed.). Madrid: ARCO/LIBROS.
- Calders, P. (1984). *Obres Completes*. Barcelona: Edicions 62. (p. 29-34)
- Calders, P. (2001). *Cròniques de la veritat oculta*. Barcelona: Edicions 62.
- Calders, P., i Dagoll-Dagom. (1979). *Antaviana*. Barcelona: Edicions 62.
- Calders, P. (2008). *Tots els contes, Barcelona*. Ed. 62.
- Castellanos, J. (2011). Cròniques de la veritat oculta, 347.
- Fàbregas, X. (1973). *Introducció al llenguatge teatral*. Barcelona: Edicions 62
- Gregori, C. (2006). *Pere Calders: Tòpics i subversions de la tradició fantàstica* (1a ed.). Abadia de Montserrat. (p. 43-249)
- Gregori, C. (1993). *Antaviana: Del text narratiu al text dramàtic*.
- Hormigón, J.A. (2002). *Trabajo dramaturgico y puesta en escena. Volumen I* (2ª ed.). Madrid: ADE.
- Pavis, P. (1996). *El análisis de los espectáculos*. París: Éditions Nathan.
- Ubersfeld, A. (1993). *Semiotica teatral* (2a ed.). Universidad de Murcia: Ediciones Cátedra.
- Dagoll-Dagom (s.d). Recuperat de <http://www.dagolldagom.com/ca/antaviana-1978>
- Boloix, Gabriel. (2014). Invasió (teatral) subtil de Pere Calders. *Nívol*. Recuperat de <https://www.nuvol.com/noticies/invasio-teatral-subtil-de-pere-calders/>
- Mari, Joan (s.d). Pere Calders, l'escriptor del mes. Recuperat de https://ddd.uab.cat/pub/pcalders/pcaldersrecri/Cal_1740.pdf
- Navarro, I. (2012). Pere Calders, de l'escriptor Joan Melcion 1–2. Recuperat de http://www.escriptors.cat/autors/caldersp/pagina.php?id_sec=491
- Oller, J. (1994). Què vol dir dagoll-dagom? Veinte años de un grupo de teatro. *El País*. Recuperat de <http://raco.cat/index.php/AssaigTeatre/article/view/145882/249283>

Pere Calders. Obra. Antaviana (2011). Recuperat de
https://www.escriptors.cat/autors/caldersp/obra.php?id_publi=2340

Pere Calders. Biografia (s.d.). Recuperat de
https://www.escriptors.cat/autors/caldersp/pagina.php?id_sec=491#top

RTVE. (1983). Antaviana (teatre). [Vídeo]. Recuperat de
<http://www.rtve.es/alacarta/videos/altres-programes-darxiu/antaviana-teatre-dagolldagom-complet/2667174/>

Sala, J. (2015). Más de cincuenta años del nacimiento del teatro catalán moderno: retrospectiva del Teatro Independiente. *Romance Quarterly*, 62(2), 124–137. Recuperat de
<http://doi.org/10.1080/08831157.2015.998975>

- **Viquipèdia**

Pere Calders i Rossinyol. (2018). En *Viquipèdia*. Recuperat de
https://ca.wikipedia.org/wiki/Pere_Calders_i_Rossinyol

Havanera. (2018). En *Viquipèdia*. Recuperat de <https://ca.wikipedia.org/wiki/Havanera>

Erik Satie. (2017). En *Viquipèdia*. Recuperat de https://ca.wikipedia.org/wiki/Erik_Satie

Ambient. (2018). En *Viquipèdia*. Recuperat de <https://ca.wikipedia.org/wiki/Ambient>

- **Bibliografia consultada**

Història del teatre català. (2017). En *Viquipèdia*. Recuperat de https://ca.wikipedia.org/wiki/Hist%C3%B2ria_del_teatre_catal%C3%A0#Primer_ter%C3%A7_del_seggle_XX