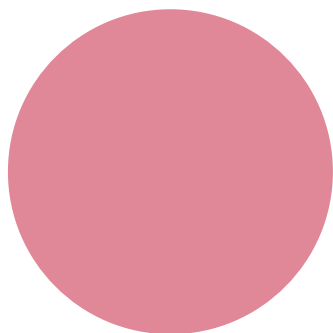


# Primera lliçó sobre el teatre

RAMON X. ROSSELLÓ



PRIMERA LLIÇÓ  
SOBRE EL TEATRE

Primera lliçó ● / 4

Ramon X. Rosselló

PRIMERA LLIÇÓ  
SOBRE EL TEATRE

Publicacions de l'Abadia de Montserrat  
Càtedra Màrius Torres de la Universitat de Lleida  
2023

## Consell d'edició:

Josep Camps (Universitat Oberta de Catalunya)  
Francesc Foguet (Universitat Autònoma de Barcelona)  
Carme Gregori (Universitat de València)  
Magí Sunyer (Universitat Rovira i Virgili)  
Caterina Valriu (Universitat de les Illes Balears)  
Joan Ramon Veny (Universitat de Lleida), director

## Comitè científic:

Helena Buffery (University College Cork)  
Roger Friedlein (Ruhr-Universität Bochum)  
Enric Gallén (Universitat Pompeu Fabra)  
Alfons Gregori (Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu)  
Josep Murgades (Universitat de Barcelona)  
Veronica Orazi (Università di Torino)  
Patrizio Rigobon (Università Ca' Foscari Venezia)  
Pere Rosselló (Universitat de les Illes Balears)  
Albert Rossich (Universitat de Girona)  
Biel Sansano (Universitat d'Alacant)

Amb el suport de



Primera edició, setembre de 2023

© Ramon Xavier Rosselló, 2023

La propietat d'aquesta edició és de  
Publicacions de l'Abadia de Montserrat

Ausiàs Marc, 92-98 - 08013 Barcelona

ISBN: 978-84-9191-284-2

Dipòsit legal: B. 11748-2023

Imprès a Gráficas Rey

Disseny de la col·lecció: Jordi Avia

## Sumari

1. Introducció .....	7
2. Sobre els límits del teatre .....	9
3. La diversitat teatral .....	15
4. El procés de la comunicació teatral .....	21
5. L'espai i el temps de l'espectacle .....	29
6. Els elements i materials expressius de l'espectacle teatral .....	35
7. La paraula .....	53
8. Els elements del text dramàtic i del llibre de teatre ...	75
9. Bases per a l'anàlisi de l'obra teatral .....	85
10. L'acció .....	109
11. Els personatges .....	129
12. L'espai i el temps de l'acció .....	137
13. Cap a un model d'anàlisi del text dramàtic .....	145
Bibliografia .....	155
Índex temàtic .....	167

## 1. Introducció

Cada cert temps tornem al *teatre*. En aquesta ocasió, revisitem un material que el 2011 va propiciar una darrera versió d'aquesta trobada, amb la pretensió d'oferir-ne una visió breu i aclaridora. Ara bé, com ja hem tingut ocasió d'exposar (Rosselló 2011a), no podem oblidar que els fets socials —i entre ells el teatre— s'esdevenen amb complexitat, amb la concurrència de diversos factors de naturalesa canviant, que els conformen en un moment concret i els modifiquen al llarg del temps i de les diferents cultures o territoris. Ens posem així en alerta sobre la qüestió que, si volem observar aquests fets, no podem perdre de vista que som davant processos i objectes complexos i dinàmics alhora. Sembla igualment cert que en intentar explicar una parcel·la de la realitat, encara que siga reduïda, ens enfrontem a tota aquesta complexitat *en marxa*, sense línies divisòries clares i amb solapaments amb altres fenòmens. Així doncs, dedicarem a aquesta qüestió un primer capítol a partir de la idea dels *límits* del teatre i un segon a partir de la consideració de la *diversitat* teatral.

En aproximar-nos al teatre en aquest volum no partim d'una voluntat simplement teòrica o descriptiva, sinó que volem plantejar-ne un mètode d'anàlisi, amb especial atenció al denominat *teatre de text* i al *text dramàtic*. Aquest objectiu, que es concreta sobretot en els capítols 9 a 13, ens du, primer, a fer un recorregut pels components del fet teatral (capítols 4 a 8), el qual ens servirà de base per a un model d'anàlisi final. Volem, així mateix, puntualitzar que aquest recorregut no pretén presentar un estat de la qüestió sobre els estudis de teoria i d'anàlisi del teatre, sinó concretar una manera d'observar els diferents elements o components de l'art teatral. Aquesta exposició, sovint, s'acompanya

d'exemples procedents d'obres en llengua catalana, la llista de les quals i l'edició emprada en cada cas es pot consultar després de la bibliografia general.

Per acabar, direm que aquest volum està dedicat a la presentació d'un determinat tipus de discurs sobre el teatre. Hem de ser conscients, però, que existeixen altres discursos que compartiran un objecte semblant, en els quals, però, les finalitats en diferiran: la crítica teatral, la història del teatre, la gestió teatral... En aquest cas, i davant el fet que el teatre és un contínuum històric i cultural divers, i sense uns límits clars, prendrem com a unitat de referència per a l'anàlisi el que anomenem *obra teatral*. Aquesta *obra* és, en principi, una entitat que vol donar compte d'un espai on conflueixen els elements —propis dels processos i de l'objecte resultant— de la literatura dramàtica i de l'espectacle teatral. Ara bé, aquesta etiqueta no pot amagar la dualitat amb la qual ens enfrontem sempre: l'espectacle i el text-llibre, realitats materials diferents i alhora interrelacionades, usualment vinculades dins un procés ampli de creació/producció, transmissió i recepció, que centrarà el capítol 4.

## 2. Sobre els límits del teatre

Davant l'operació d'anar al diccionari i buscar el mot *teatre*, s'hi pot veure que l'entrada ofereix una varietat de significats: edifici teatral, espectacle teatral, literatura dramàtica... Encara que els diccionaris de la llengua catalana recullen *drama* per referir-se a un dels gèneres literaris, el més habitual és referir-s'hi com a teatre. Tot deixant de banda la primera de les accepcions, que revisarem breument en el capítol 5, farem una aproximació al teatre des de les altres dues, que l'identifiquen com un tipus d'espectacle escènic i un gènere literari.

### I. EL TEATRE COM A ART ESCÈNICA

Com déiem, partim de la consideració del teatre com un fet social de caràcter espectacular. O, concretant més, com feia Kowzan (1992), una art espectacular. Aquesta consideració ens remet a dos elements bàsics: el teatre com una interacció —amb convencions específiques— entre un pol emissor i un pol receptor, la qual es troba caracteritzada per un tarannà artístic. Així, l'art espectacular, en tant que creació no espontània, implica una planificació, per la qual cosa el seu desenvolupament i desenllaç estan prevists amb antelació i no poden ser alterats de manera decisiva per la intervenció inopinada de la vida (íd.: 45), enfront d'espectacles com les competicions esportives. Tot i això, no podem estar-nos de pensar en propostes espectaculars que es plantegen com a limítrofes entre *art* i *vida*, en aquelles que treballen amb la improvisació o amb la relació directa (i no excessivament jerarquitzada) entre emissors i receptors, com és el *happening* (Pavis 2008: 231-232).

El teatre com a art espectacular es diferencia d'altres arts en el caràcter col·lectiu del procés de creació i de comu-



### 3. La diversitat teatral

#### I. ELS TIPUS DE TEATRE

Abans de fer una breu mirada històrica sobre el teatre, volem recordar —també de manera succinta— que, a hores d'ara, el camp del que anomenem *teatre* reuneix manifestacions diverses tenint en compte certes especificitats. Aquesta situació provoca l'existència d'*objectes* teatrals amb característiques relativament diferents i pròpies, la qual cosa fa encara més difícil fixar-hi uns límits i ens porta a la consideració de diversos tipus de teatre, més enllà de la divisió en subgèneres (tragèdia, comèdia, drama...), sobre els quals es pot consultar Spang (1993).

Així, si considerem l'espai al qual es destina una obra, distingim entre el teatre de sala i el teatre de carrer (dins les denominades actualment *arts de carrer*), dos àmbits de l'activitat teatral que presenten destacades diferències, i no només quant a l'espacialitat. Si ens centrem en el destinatari, trobem un teatre per a adults i un teatre per a infants, per a adolescents o el teatre familiar. Segons els materials expressius fonamentals amb què es crea, tenim el teatre de text i formes teatrals en què és primordial la dimensió visual: el mim, el teatre gestual, el teatre físic... També podem fer la distinció entre un teatre d'actors i un de titelles (o d'objectes), o una barreja de tots dos (tècnica mixta). Fins i tot, podem veure el teatre com un mitjà o recurs per a altres objectius, com ara didàctics, psicològics, d'integració o reparació social, etc., en el que s'ha denominat *teatre aplicat* (Nicholson 2005). La nostra aproximació se centrarà en el que, si de cas, ha esdevingut el tipus de teatre que ha ocupat, en gran mesura, el *centre* de l'art teatral: el teatre de sala, per a adults, d'actors i de text.

## 4. El procés de la comunicació teatral

### I. SOBRE L'ESQUEMA DE LA COMUNICACIÓ TEATRAL

L'esquema del procés teatral pot ser, segons Kowzan (1992: 69), el següent:

Un autor escriu una obra dramàtica, un director se interessa per este text, lo analitza y concibe una idea sobre su representació; empiezan los ensayos, se ajustan ciertos detalles del texto a las necesidades escénicas, y el director y sus colaboradores [...] resuelven diversos aspectos de la representación. Nace el espectáculo.

Kowzan ja assenyalava problemes a aquesta visió. Al nostre parer, a més de privilegiar un tipus de teatre, resulta una simplificació del fet teatral, amb les seues diferents modalitats i processos de creació. Així, diríem que l'esquema de la comunicació centrat en el seu moment espectacular pot ser tan simple com: emissor —espectacle teatral— públic. Ara bé, aquest esquema sembla insuficient en tant que no dona compte de la complexitat de l'emissor (i de l'emissió o exhibició) i, a més, obvia les relacions de l'espectacle amb el text dramàtic, el qual acostuma, a més, a entrar en un circuit literari, suscitant la qüestió —també complexa— de les relacions entre spectacle i literatura dramàtica. Per tant, podem afegir-hi alguns elements i plantejar l'esquema següent:

## 5. L'espai i el temps de l'espectacle

Una vegada considerat el procés, ens centrem en el resultat, l'obra teatral, en primer lloc, atenent la dimensió escènica. Aquesta presenta unes particularitats quant als materials i la seua organització respecte a altres manifestacions escèniques. Abans, però, de fer un recorregut pels diferents materials (o canals) expressius, revisarem dos elements de la interacció escènica lligats al desenvolupament de l'enunciació real.

### I. L'ESPAI DE L'ESPECTACLE

L'espectacle teatral necessita un espai físic en el qual es presenta davant un públic. Pot ser un lloc a l'aire lliure (una plaça, un jardí) o l'interior d'algun edifici (un temple, un poliesportiu, etc.) condicionat per a l'exhibició, tot i que sol ser un lloc creat amb aquesta finalitat, un edifici teatral, cosa que permet relacionar el teatre i l'arquitectura (vegeu Graells 1997). Hi podem distingir l'espai destinat pròpiament a la representació d'altres com vestidors, magatzems, sales d'assaig... En aquest espai de la representació hi trobem el lloc de l'emissió i el lloc de la recepció. El primer comprén els espais vinculats a l'exhibició de l'obra, entre els quals n'hi ha un que destaca: l'escenari o escena.

Al llarg de la història, l'escenari ha presentat configuracions diverses, les quals es poden caracteritzar a partir d'una sèrie de trets: únic/múltiple, lineal/no lineal, fix/mòbil, horitzontal/vertical (pot haver-hi una dimensió vertical en el lloc de l'actuació, ben característica del teatre religiós, amb la consideració de cel i terra, com en el *Misteri d'Elx*). L'escenari sol ser únic i fix, però pot ocórrer que, tot i ser fix, n'hi haja més d'un, amb la qual cosa els espectadors

## 6. Els elements i materials expressius de l'espectacle teatral

L'espectacle teatral expressa i comunica a través d'uns materials i de la seua organització: la **dramatúrgia** i la posada en escena. En aquest cas, amb *dramatúrgia* ens referim a tasques del procés teatral vinculades a concretar una proposta o lectura escènica d'un text dramàtic, que Hormigón (1991) planteja en termes de «treball dramatúrgic», lligat sobretot a la direcció. Pavis (2008: 148) es refereix a aquest sentit de dramatúrgia amb aquestes paraules: «Designa [...] el conjunto de las opciones estéticas y ideológicas que el equipo de realización, desde el director de escena al actor, ha llevado a cabo». La posada en escena o escenificació, a grans trets, implica una **estètica** general (i en el disseny de cada material) i un codi o poètica d'interpretació (Martínez & López-Antuñano 2021). Quant a l'estètica, de manera molt esquemàtica, podem diferenciar aquella de caràcter realista, amb les seues variants, d'altres com l'estètica abstracta, expressiva o performativa (Martínez & López-Antuñano 2021: 162). Dins la posada en escena també considerem l'articulació del *tempo* o ritme i l'adopció d'un tipus d'espai escènic, a més de la creació d'ambients o atmosferes, elements que tractarem en els capítols 10 i 12.

L'espectacle es materialitza a partir del cos, el moviment, la veu i la paraula, vinculats a l'actuació, i dels *objectes* (escenografia-utillatge, il·luminació, so, música, projeccions, vestuari, maquillatge, perruqueria, accessoris i màscara), que formen part de la denominada *plàstica escènica* i de l'espai sonor. Aquests materials es caracteritzen per la seua heterogeneïtat, en primer lloc, pel que fa al canal de percepció: visual (moviment, escenografia...) i auditiu (paraula,

## 7. La paraula

La **paraula**, malgrat els canvis soferts per les formes teatrals, apareix com un dels components essencials, si més no en una part considerable de les seues manifestacions. Es troba present, habitualment, a partir del diàleg entre dos o més personatges.

### I. VERBALITAT I PARAVERBALITAT

Dins els estudis teatrals, quan s'aborda la paraula, al costat d'allò lingüístic o verbal considerem allò paraverbal (Kerbrat-Orecchioni 1990) o el parallenguatge (Poyatos 1994). La paraverbalitat engloba una sèrie d'elements que, sens dubte, compleixen un paper rellevant, ja que el discurs lingüístic teatral és fonamentalment un discurs oral; una oralitat, però, no espontània, sinó *assajada*, en la qual no es poden perdre de vista les condicions que imposa l'espai, com ara la distància i la disposició d'obra i públic. En aquest sentit, considerem la formació tècnica dels actors per tal d'abordar aquestes condicions de comunicació o l'ús de micròfons per fer arribar el text al receptor; així, per exemple, es parla de projectar la veu. També hem de ser conscients que la dicció no sempre es planteja en termes mimètics respecte a l'ús lingüístic quotidià, com és evident amb l'ús del vers i amb maneres de dir el text que no pretenen semblar naturals o espontànies, vinculades al codi interpretatiu adoptat en cada espectacle.

Si revisem estudis sobre aquesta matèria —Elam (1980), Poyatos (1994: 11), Guillén (1994) o Gras (1997)—, comprovem la diversitat dels elements que inclou la paraverbalitat. En farem una primera distinció entre, per una banda, els trets prosòdics i, per l'altra, els denominats *qualificadors*, *diferenciadors* i *alternants*.

## 8. Els elements del text dramàtic i del llibre de teatre

### I. PARLAMENTS I ACOTACIONS

El material lingüístic que conforma un text dramàtic, deixant de banda els paratextos —que tractarem després—, presenta dues formes bàsiques:

a) Com a **parlaments**, és a dir, aquella part del text que es correspon amb les diverses formes ja vistes que adopta la paraula. La seua presentació s'estructura convencionalment d'acord amb el manteniment o canvi de personatge que parla, a partir de la denominació que l'identifica.

b) Com a **acotacions** o **didascàlies**, de les quals, de manera simplificada, direm que són la part del text que no constitueixen parlaments ni paratextos. La seua funció acostuma a ser transmetre informació sobre aspectes de la ficció i del discurs teatral que no tenen presència en els parlaments. Es tracta d'una informació que trasllada l'escriptor als lectors i, a més de fer accessible la ficció que es presenta, pot respondre a l'escenificació que un autor es planteja, el que se sol denominar la *representació virtual*, un concepte sobre el qual tornarem en el capítol final.

La relació textual entre parlaments i acotacions ha variat segons èpoques i escriptors. Així, hi ha hagut moments en què les acotacions han estat quasi o totalment inexistents, atenent qüestions de producció i de transmissió, i d'altres en què han presentat una extensió considerable i unes característiques formals i funcionals allunyades d'aquelles més comunes, com podem veure en Poyatos (1994: III, 30-36), el qual realitza una síntesi sobre el desenvolupament històric

## 9. Bases per a l'anàlisi de l'obra teatral

### I. EL TEATRE COM A INTERACCIÓ ENTRE OBRA I RECEPTOR/S

Si el teatre comporta una interacció, açò implica que el teatre engega un discurs: una situació d'enunciació (ara i ací), uns enunciadors, uns enunciataris i un enunciat o obra teatral. En la construcció d'aquesta obra domina la presència de seqüències en forma de conversa ficcional, ordenades habitualment a partir d'una relació lògica (de causa-efecte) i temporal. El teatre imposa una comunicació de caràcter monològic: hi ha un pol emissor i un pol receptor, sense que l'intercanvi de funcions siga possible. Això no impedeix que hi haja una influència del pol receptor sobre l'emissor, bé en el moment de l'exhibició amb el receptor real, bé en el moment de la creació pel que fa a la consideració del receptor model, el qual Eco (1981: 89) defineix com «un conjunto de *condiciones de felicidad*, establecidas textualmente, que deben satisfacerse para que el contenido potencial de un texto quede plenamente actualizado».

Per tant, considerem una **interacció escènica** (o real), establerta entre obra i espectadors/lectors, i una altra de **ficcional**, a càrrec dels personatges. En termes escènics, la relació entre els dos pols de la interacció real està ritualitzada d'acord amb unes formes i comportaments comuns, segons èpoques: marques d'inici o avisos, silenci (o no) del públic, distinció (o no) entre fosca (lloc del públic) i llum (escena), salutacions finals... En algun cas l'obra pot pretendre jugar amb aquestes marques i no fixar amb contundència inici i principi espectaculars.

A aquesta caracterització de la interacció s'escapen algunes propostes: el monòleg —com a peça—, les improvisa-

## 10. L'acció

Tot el que hem exposat en el capítol anterior es concreta en l'acció, un concepte que ens remet a mobilitat i que es vincula estretament a la dimensió espaciotemporal del teatre. El mot *acció*, com posa de manifest Spang (1991: 105), es pot emprar amb significats diferents. Nosaltres l'entendem com el conjunt, major o menor, de modificacions, aparicions i desaparicions que tenen lloc en l'esdevenir d'una obra, lligades, sobretot, als actes (verbals i/o no verbals) realitzats pels actors/personatges. Per aprofundir en aquest concepte, ens plantejem les relacions que poden establir els diferents materials —presentats en els capítols 6 i 7—, les quals es modifiquen al llarg de l'obra i donen compte d'una estructuració concreta de l'acció. Per tal d'explorar aquesta qüestió partim de la idea, segons De Marinis (1982: 95), que es tracta de relacions establertes tant des de la perspectiva de la simultaneïtat (relacions verticals) com de la successivitat (relacions horitzontals).

L'acció, si la proposta se situa en el terreny del relat, està en funció de la història i comporta, sobretot, la selecció i distribució del material diegètic mitjançant seqüències d'acció. En les obres construïdes com a relat es pot dir que l'acció respon als fets de la història que són mostrats a escena, per oposició a aquells altres que només són traslladats a través del contingut dels parlaments o algun altre material. La distribució acostuma a encadenar lògicament, a partir de la causalitat, i temporalment una *situació* a una altra. Descriure una situació, concepte que vinculem a les relacions verticals, seria, segons Pavis (2008: 425), com congelar el desenvolupament de l'acció en un moment donat. Per al que volem abordar en aquest capítol ens interes-



## 11. Els personatges

El **personatge** és un element de la ficció perfectament assumit per tothom, encara que la seua construcció, com detallarem després, ha variat al llarg del temps (Abirached 1994). A més, la seua caracterització es relaciona amb l'acció, ja que tota acció necessita un actant i aquest esdevé un personatge singular, en gran part, per les seues accions i pel que aquestes posen al descobert, la qual cosa fa que ambdós elements es troben estretament lligats.

### I. PERSONATGES, PERSONES DRAMÀTIQUES O ESCÈNIQUES I INTÈRPRETS

Abans d'abordar la construcció dels personatges, tindrem present la diferència entre el personatge com un element de la ficció i les **persones dramàtiques o escèniques**. Les persones dramàtiques són només aquelles figures o personatges  *presents*  que tenen una intervenció directa, a través d'un intèrpret, en l'acció. D'acord amb la jerarquia que ocupen, poden ser vistes com a personatges principals (o protagonistes) o secundaris. Ara bé, també hi ha peces en què tenen una rellevància semblant i, aleshores, es parla d'obres corals. A més, normalment trobem personatges que, si bé formen part de la ficció, mai no apareixen a escena: els **personatges latents**.

En certes obres apareixen figures amb un estatus intermedi, atès que, tot i no necessitar un actor a escena, hi tenen algun grau de presència, com els personatges (o veus) en *off* materialitzats a través d'una gravació de so o vídeo. Així, en *Olors*, de Benet i Jornet, tenim un grup de migrants que seuran  *presents*  en l'acció a través de música i so:

## 12. L'espai i el temps de l'acció

### I. ELS ESPAIS DE L'ACCIÓ I L'ESPAI ESCÈNIC

L'acció, si respon a un plantejament de relat ficcional, s'ubica en uns espais, en què podem distingir el **macroespai**—lloc geogràfic en què es localitzen la història i l'acció (un municipi, una comarca, un país)— i el **microespai**—espai concret en què es porten a terme les accions (un pis, un xalet, un parc, un restaurant...). En relació amb el microespai considerem l'**espai escenogràfic**: aquella part del microespai (una habitació, per exemple) on es desenvolupa l'acció visible. Aquest espai es construeix *sobre* l'escena a partir d'objectes escenogràfics, encara que també poden intervenir en la seua creació el moviment, el so o la paraula (recordem el denominat *decorat verbal*, o *sonor*, en què l'espai de l'acció es fa present a través dels parlaments o del so). Des del punt de vista textual, són les acotacions llindars i externes les que mantenen una connexió més directa amb l'espai.

A més, trobem espais no visibles que es posen en relació amb l'escenogràfic, considerats **latents** (Bobes 1997: 404). Podem distingir-ne un primer tipus, els latents **contigus**, que envolten l'espai escenogràfic. Aquests espais poden jugar un paper important en la construcció de l'acció, amb la relació entre dins (escena) i fora (extraescena). Per exemple, *Indian summer*, de R. Sirera, transcorre en un petit apartament (microespai) d'una gran ciutat nord-americana (macroespai). El microespai es concreta en un espai escenogràfic, el menjador-dormitori, mentre que hi ha espais contigus com el bany o la cuina. La presentació dels espais contigus es produeix de manera diversa. Un mecanisme usual és la metonímia, una part (espai escenogràfic) suggereix un tot: una

## 13. Cap a un model d'anàlisi del text dramàtic

### I. ALGUNS CONCEPTES PREVIS: EL BUIT I EL DESNIVELL

Abans de presentar un esquema concret d'anàlisi, afegirem a allò exposat dos conceptes que poden ser d'interés a l'hora d'estudiar un text dramàtic en relació amb la dimensió escènica. Déiem pàgines enrere que el text es pot observar com el resultat d'un procés d'escriptura esdevinguda espectacle o disponible per ser motor d'un espectacle. Aquesta condició, sense deixar de banda les possibilitats de recepció a través de la lectura, en determina, en major o menor grau, les característiques.

Ara bé, l'anàlisi d'un text es pot abordar amb objectius diferents. Una possibilitat és centrar-se en el component ficcional (espai, temps, personatges...), seguint un esquema semblant al que apliquem sobre una narració o una pel·lícula. Una altra possibilitat és prendre el text sense oblidar la dimensió escènica i, per tant, tractar de descriure'n la construcció també en relació amb la idea del text com a representació virtual, tot tenint en compte les condicions i els elements propis de l'espectacle (i dels seus diversos models). És en aquesta darrera possibilitat on volem situar-nos.

Per tant, i sense deixar de banda la ficció, proposem tenir en compte els elements que la poden bastir en el moment de l'escenificació i que podem *detectar* —amb major o menor grau— o no al text. Aquest plantejament ens porta a observar les característiques de l'escriptura, sobretot la de les acotacions, i a posar en relació la interacció de l'obra a través de la lectura amb la d'una possible representació. En aquest sentit, recordem que les acotacions es poden escriure atenent més el vessant ficcional o l'escènic:

## Bibliografia

Estudis

Abellan, Joan

1983 *La representació teatral*, Barcelona, Edicions 62.

Abirached, Robert

1994 *La crisis del personaje en el teatro moderno*, Madrid, Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España [*La crise du personnage dans le théâtre moderne*, París, Gallimard, 1978].

Abuín, Ángel

1997 *El narrador en el teatro*, Santiago, Universidade de Santiago de Compostela.

Albadalejo, Tomás

1992 *Semántica de la narración: la ficción realista*, Madrid, Taurus.

Allegri, Luigi

2021 *Scritture per la scena*, Bari / Roma, Laterza.

Alonso, José Luis

2007 *Manual de teoría y práctica teatral*, Madrid, Castalia.

Aristòtil

1985 *Retòrica i Poètica*, Barcelona, Laia.

Batlle, Carles

2020 *El drama intempestiu*, Barcelona, Angle.

Batlle, Carles *et al.*

2003 *La representació teatral*, Barcelona, UOC.

Benet i Jornet, Josep M.

1979 «Notes al marge», dins *Descripció d'un paisatge i altres textos*, Barcelona, Edicions 62, p. 7-13.

Tuson Valls, Amparo

1995 *Anàlisi de la conversa*, Barcelona, Empúries.

Ubersfeld, Anne

1989 *Semiòtica teatral*, Madrid / Múrcia, Cátedra / Universidad de Murcia [*Lire le théâtre*, París, Éditions Sociales, 1977].

1996 *Les termes clés de l'analyse du théâtre*, París, Seuil.

Valentini, Valentina

1991 *Després del teatre modern*, Barcelona, Institut del Teatre [*Dopo il Teatro Moderno*, Milà, Giancarlo Politi Editori, 1989].

#### *Textos dramàtics citats*

Alapont, Pasqual & Carles Alberola

1998 *Currículum*, Alzira, Bromera.

Alberola, Carles

2001 *Mandíbula afilada*, Alzira, Bromera.

Anònim

1987 *Passió de Sant Jordi*, dins *Teatre hagiogràfic*, vol. III, Barcelona, Barcino, p. 33-64.

Baulenas, Lluís-Anton

1995 *El pont de Brooklyn*, Barcelona, Edicions 62.

1995 *Trist com quan la lluna no hi és*, Alzira, Bromera.

Belbel, Sergi

1988 *Elsa Schneider*, Barcelona, Institut del Teatre.

1992 *Carícies*, Barcelona, Edicions 62.

1992 *Tàlem*, Barcelona, Centre Dramàtic / Lumen.

1993 *Després de la pluja*, Barcelona, Centre Dramàtic / Lumen.

## Índex temàtic

- accessori, 48
- acció, 109
- acotació, 75
- acotació intradialògica, 76
- acte, 111
- adaptació, 24
- anagnòrisi, 123
- anticipació, 116
- apart, 71
- apel·lació al públic, 69
- attrezzo*, 37
- audiovisuals, 41
- buit, 147
- clausura, 123
- comunicació teatral, 21
- convenció, 105
- cor, 20
- cos, 42
- decorat, 36
- decorat verbal o sonor, 137
- desnivell entre lectura i representació, 149
- desnivell informatiu, 122
- deus ex machina*, 124
- diàleg, 60
- diàleg escindit, 60
- didascàlia, 75
- distanciament, 88
- dramatis personae*, 81
- dramatúrgia, 23, 35
- durada ficcional de l'acció, 142
- durada de la història, 142
- durada de l'espectacle, 32
- el·lipsi, 114
- època, 90, 142
- equip artístic, 23
- equip tècnic, 23
- escena, 113
- escena (o teatre) a la italiana, 30
- escena oberta, 30
- escena tancada, 30
- escenografia, 36
- escenografia polivalent, 141
- escenografies simultànies, 141
- escenografies successives, 140
- espai contigu, 137
- espai de l'acció, 137
- espai de l'espectacle, 29
- espai escènic, 36, 139
- espai escenogràfic, 137
- espai latent, 137
- espai referit, 138
- espai sonor, 39
- estètica, 35
- estructura, 110
- faula, 96
- ficció, 89
- fil d'acció, 113
- final obert, 123
- final tancat, 123
- focalització, 101
- gestualitat, 50

- història, 96  
 identificació, 88  
 ideologia, 104  
 il·luminació, 38  
 interacció escènica, 85  
 interacció ficcional, 85  
 latent (vs. present), 98  
 llibre de teatre, 83  
 localització temporal de l'acció, 142  
 macroespai, 90, 137  
 macroseqüència, 111  
 maquillatge, 46  
 màscara, 47  
 metateatre, 107  
 microespai, 97, 137  
 microseqüència, 113  
 mímica, 51  
 món (ficcional), 90  
 monòleg, 66  
 monòleg líric, 70  
 monòleg tècnic o narratiu, 70  
 mostració, 97  
 motor de l'acció, 119  
 moviment, 48  
 música, 40  
 nivell ficcional, 93  
 nivell narratiu, 100  
 norma, 105  
 notes caracteritzadores (d'un personatge), 131  
 paraula, 53  
 paratext, 26, 84  
 paraverbalitat, 53  
 parlaments, 57, 75  
 pausa, 54  
 perruqueria, 45  
 persona dramàtica o escènica, 129  
 personatge, 129  
 personatge latent, 129  
 perspectiva, 97  
 present (vs. latent), 98  
 producció, 24  
 projeccions, 41  
 pròleg, 87  
 punt de vista, 88  
 quadre, 111  
 quarta paret, 67, 86  
 regla, 105  
 repertori, 16  
 repetició, 118  
 retrospecció, 116  
 ritme (o *tempo*), 125  
 seqüència, 111  
 seqüència mitjana, 112  
 silenci, 54  
 situació, 109  
 so (efecte de so), 39  
 soliloqui, 70  
*stichomythia*, 66  
 subministrament de la informació, 121  
 teatre dins el teatre, 93  
 teicoscòpia, 72  
*tempo* (o ritme), 125  
 temps de l'espectacle, 32  
 temps del discurs, 114

- temps de l'acció, 114
- tensió, 126
- tipus de personatges, 134
- trets d'oposició (d'un personatge), 131
- utillatge, 37
- variació, 118
- versió, 25
- vestuari, 44
- veu, 42, 53





La col·lecció *Primera lliçó* vol oferir visions sumàries de les matèries relacionades amb la literatura perquè serveixin d'introducció per als lectors interessats. Els seus volums defugen els sòlits manuals i presenten aquestes matèries de forma clara i entenedora en capítols breus.

Títols publicats:

1. *Primera lliçó sobre literatura*, de Pere Ballart
2. *Primera lliçó sobre Àngel Guimerà*, de Ramon Bacardit
3. *Primera lliçó sobre l'assaig*, de Gonçal López-Pampló
4. *Primera lliçó sobre el teatre*, de Ramon X. Rosselló

En preparació:

- Primera lliçó sobre la novel·la*, de Maria Dasca  
*Primera lliçó sobre el romanticisme*, de Magí Sunyer  
*Primera lliçó sobre mètrica*, de Joan Ramon Veny  
*Primera lliçó sobre els trobadors*, de Costanzo di Girolamo  
*Primera lliçó sobre Vicent Andrés Estellés*, de Ferran Carbó i  
 Jordi Oviedo  
*Primera lliçó sobre Francesc Vicent Garcia*, de Marc Sogues  
*Primera lliçó. Com llegir un poema*, de Jordi Julià  
*Primera lliçó sobre crítica textual*, de Sadurní Martí  
*Primera lliçó sobre el renaixement*, de Pep Valsalobre



*Primera lliçó sobre el teatre* és una aproximació a l'art teatral des de la concepció d'aquest com a text i com a espectacle. En aquest sentit, ofereix un recorregut pels elements bàsics de l'escriptura i de l'escenificació teatrals, així com pels diferents components de la ficció que podem trobar en totes dues manifestacions. A més, en la part final d'aquest volum es presenta un model d'anàlisi de la literatura dramàtica.

Ramon X. Rosselló (Benissa, 1969) és professor de la Universitat de València i membre de l'Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana. La seva investigació s'ha centrat en la història del teatre contemporani, en l'anàlisi de textos dramàtics en llengua catalana i en la gestió de les arts escèniques. Ha estat director de l'Aula de Teatre de la UV.