

VIU LA MORT LENTA

TREBALL DE RECERCA

una cosa,
erill. Com
ar-la de si-
i contin...

de Sants.
ts i un cel
Si fos una
layderman.
r d'enfocar-
centre de la
noràmica de
zenital de la
estesa, els cot-
uadrícules re-
mple, com una
ola, com una es-
na-te'ls, si pots.
ntenen. La ciu-
ament. Se'l mira
parta les ninetes
er. La gent cami-
on anar. Com si
cò minúscul. I ella
p endavant perquè
tenen res a dir-se i
omprensió, amb la
entenent. Imagina't

canviant
sen de ver
n'adones.
muda, i de
alg... raco
le
1

vem b
no ha
molt, j
tat és q
se les m
des de c
cosa. I la
tava lliur
plir del q
sòlida cor
que la du
ara que co
que hi són
a ferir. Sí [...]
arribis, avisa
com l'Aram
mòbil al mi
però, es dirig
empetides P
Marguerite D
llegeix, però r
acaricia la text
la porta corre
alguna cosa. Ni
a les orelles, llu
aguda com un x
entre els portico
Garraf. Amb el l
la cadira i recolza
rasposa que li raso

Pseudònim: Poltre Esvaotat

Crec que la mort lenta és a tot arreu i el que importa és aprendre, més enllà de la mort lenta,
a trobar la vida lenta. Aquesta vida del detall. Viure en profunditat.

Xavier Mas Craviotto

Gràcies.

A tu Marc, per ser inspiració i confiança;
a vosaltres, papa i mama, que sempre hi sou;
a tu Sílvia, per llençar-te a l'aventura amb mi,
has estat una companya de viatge imprescindible;

i a vosaltres, Xavier i Clàudia,
per moure'ns la vida amb el que feu.

Resumen/Abstract

Este trabajo de investigación plantea la adaptación teatral de la novela *La mort lenta*, de Xavier Mas Craviotto con el objetivo principal de mantener su esencia en el formato escénico encontrando, solucionando los retos que surjan del proyecto y proponiendo una adaptación general de dicho libro. Para ello, se realiza un análisis teórico de los lenguajes narrativo y teatral, se estudia el concepto de adaptación y se expone el debate sobre las finalidades del teatro. Posteriormente, se analiza con profundidad la novela, su contenido y su estructura caracterizada por una experimentación narrativa que fusiona géneros. Factor que se ve trasladado en la elaboración de un planteamiento general de la obra de teatro que se realiza rediseñando la estructura y creando un hilo conductor que guía al espectador en la historia, esencial para llegar al público y emocionarlo, y que se puede apreciar en la utilización de recursos como la rotura de la cuarta pared, la proyección audiovisual o el empleo de dos escenarios. También se da solución en forma de guión teatral a cinco escenas que pueden suponer un reto en su traducción al lenguaje escénico. Para ello, además, se han realizado dos entrevistas, la primera a Xavier Mas Craviotto, autor de la novela y, la segunda, a Clàudia Cedó, dramaturga y directora teatral destacada que ha adaptado a teatro la novela *Canto jo i la muntanya balla*, de Irene Solà.

This research work focuses on the theatrical adaptation of the novel *La mort lenta*, by Xavier Mas Craviotto with the main objective of maintaining its essence in the scenic format, finding and solving the challenges of the project and proposing a general adaptation of this book. With this intention, a theoretical analysis of the narrative and theatrical languages has been made, the concept of adaptation has been studied and the debate on the purposes of theater has been exposed. Subsequently, the novel, its content and its structure, characterized by a narrative experimentation that mixes genres, is analyzed in depth. This fact is transferred in the elaboration of a general adaptation for the play that is carried out by redesigning the structure and creating a storyline that guides the viewer in the story, essential to reach and excite the audience, and that can be seen in the use of resources such as the breaking of the fourth wall, audiovisual projections or the use of multiple stages. There are also five theatrical scripts to scenes that pose a challenge in their translation into the scenic language. In addition, two interviews are included, the first with Xavier Mas Craviotto, author of the novel and, the second, with Clàudia Cedó, prominent playwright and theater director who has adapted the novel *Canto jo i la muntanya balla*, by Irene Solà.

Sumari

Introducció	5
1. Per què teatre?	7
1.1 Del text a l'escena.....	7
1.1.1 El llenguatge narratiu	8
1.1.2 El llenguatge teatral.....	9
1.2 Adaptació, preservar el missatge.....	11
1.3 Finalitats del teatre.....	12
2. La mort lenta	16
2.1 Anàlisi de la novel·la	16
2.1.1 Argument.....	16
2.1.2 Missatge	16
2.1.3 Personatges	17
2.1.4 Estructura	21
2.1.5 Trama i analepsis, resum i ordenació	22
2.1.6 Escenaris.....	34
3. Adaptació teatral, distribució general de l'obra i exemplificacions... ..	35
3.1 Proposta d'adaptació teatral.....	35
3.2 Equip d'actants i distribució de l'escena	46
3.3 Reptes adaptatius, fórmules adoptades i exemplificació	47
3.3.1 Exemplificació: Escena 1	47
3.3.2 Exemplificació: Escena 5	48
3.3.3 Exemplificació: Escena 14	52
3.3.4 Exemplificació: Escena 17	55
3.3.5 Exemplificació: Escena 33.....	57
Conclusions	59
Fonts d'informació.....	60
Annexos.....	61
Annex I: Entrevista: Xavier Mas Craviotto	61
Annex II: Entrevista: Clàudia Cedó.....	71

Introducció

“Viu la mort lenta” és un treball de recerca que gira al voltant de l’adaptació d’un text narratiu, en aquest cas de la novel·la *La mort lenta*, de Xavier Mas Craviotto, al format teatral. La idea de plantejar la traducció d’una obra tan singular com aquesta, ja estudiada anteriorment per l’autor del treball, al llenguatge escènic, en va suscitar l’interès. De fet, d’aquesta transformació al gènere dramàtic, ni tan sols se’n lliura el títol, on es plasma el sentit d’acció i presencialitat característic del teatre amb l’aparició del verb “viure”.

És necessari també, esmentar la rellevància i el potencial de l’art i la cultura, tant com a consumidor, espectador, com a creador. Un idioma universal i cohesionador, un mitjà de comunicació excepcional, un mirall per a la societat i per a l’individu que només pot ser enriquidor, que esdevé vital per a tothom i que, per tant, interpel·la també a tothom. Per l’experiència de l’autor, una via de creixement, i de connexió interior i amb tot el que l’envolta indispensable.

Aquest treball ha requerit adoptar les dues postures, la d’espectador i la de creador, en una tasca de traducció en què tan clau és una anàlisi, comprensió i assimilació completa de l’obra que es tractarà, com l’esperit lliure però fidel d’un creador, en aquest cas de teatre.

Així doncs, per tal de realitzar una bona anàlisi de la novel·la subjecte de treball i un correcte plantejament teatral d’aquesta, primer cal conèixer els dos llenguatges que s’empren: el llenguatge narratiu i el llenguatge teatral. Se’n fa un estudi teòric al principi, seguit d’un punt sobre el concepte d’adaptació teatral i les seves característiques i la presentació del debat sobre les finalitats del teatre. És aleshores quan té lloc l’anàlisi del llibre, el seu contingut i la seva particular estructura, que permetrà aprofundir en la història que es vol explicar.

A més, s’han realitzat dues entrevistes, que han significat una gran aportació al projecte a molts nivells. La primera a Xavier Mas Craviotto, l’autor de la novel·la que es pretén adaptar al format escènic i, la segona, a Clàudia Cedó, dramaturga i directora teatral destacada del panorama català que, recentment, ha adaptat l’exitosa novel·la *Canto jo i la muntanya balla*. Aleshores es planteja l’adaptació teatral de la novel·la, la part creativa del treball, identificant els reptes que proposa i aportant-ne els recursos necessaris per abordar-los amb èxit.

Aquest és l’objectiu principal del treball: trobar, enfocar i superar els reptes que suposa portar aquest text narratiu a escena sense perdre l’essència de cap de les dues coses. Configurar una adaptació general de la novel·la que traci una acció, un fil conductor al qual l’espectador

es pugui aferrar i també concretar les adaptacions d'unes escenes concretes que poden representar reptes en aquest sentit.

Aconseguir fer emergir la història del paper a l'escenari, fer bategar els personatges i que *La mort lenta* pugui ser viscuda. La novel·la comença demanant al lector que imagini: “Imagina-te'ls. Imagina-te'ls al balcó del pis de Sants.”¹ El teatre demanarà a l'espectador que miri, que escolti, que es deixi atrapar i que visqui la història que està a punt de presenciar.

¹ Mas Craviotto, X. (2020). *La mort lenta*. L'Altra editorial., p.13.

1. Per què teatre?

Quan es vol explicar una història, un ha d'escollir de quina manera l'explica, el canal. La poesia n'és un que capta l'essència més intensa, més bonica o torbant de la història, que fa emergir les emocions a la superfície i que, a vegades, fins i tot posa la pell de gallina; la narrativa n'és un que permet endinsar-se en el relat, fer-te'l teu, obre les portes del seu món i el lector pot viure-hi durant un temps, talment com un somni; el teatre és diferent, el teatre s'inocula en l'ànima dels espectadors, és ell que s'endinsa al teu món, i t'atrapa i tot ho remou.

1.1 De la narració a l'escena

El treball d'adaptació no és una tasca gens fàcil, i és que el text narratiu i el teatral, tot i que ambdós són gèneres literaris i, per tant, guarden característiques comunes, són dos llenguatges molt diversos.

Per entendre-ho podem agafar l'exemple del cèlebre escriptor Raymond Chandler, que va intentar ser el guionista de les seves pròpies novel·les. Intentar, perquè va ser un fracàs. Ell creava emocions als seus llibres mitjançant detalladíssimes descripcions i diàlegs. Escribia coses com: "Va sortir del cotxe i va caminar per la vorera sota el sol fins que l'ombra del tendal de l'entrada va caure-li sobre el rostre com el tacte de l'aigua freda." Però els drames estan construïts a partir de l'acció i les seves descripcions són tan perfectes que no es poden imitar. Cap actor és capaç d'explicar-nos que una ombra a la cara pot tenir la fredor de l'aigua.² Així doncs, queda demostrat que un escriptor té poc de dramaturg, i viceversa.

En els dos apartats següents es presenta una descripció teòrica de quines són les semblances i diferències de la narrativa i el teatre per, posteriorment, preveure les dificultats adaptatives que sorgiran.

² Melendres, J. (2006). "Teoria dramàtica, La: un viatge a través del pensament teatral". Diputació de Barcelona. Institut del Teatre., p.258.

1.1.1 El llenguatge narratiu

Narrar és sinònim de relatar, explicar una sèrie de fets reals o ficticis. En l'antiguitat, les històries es narraven de forma oral, el pas a la llengua escrita va donar lloc al naixement de diferents tipus de textos, amb diferents característiques, formes, amb extensió literària o sense. D'aquesta llavor, en va sorgir la narrativa.

En literatura la narració presenta diferents categories de textos de ficció o de no ficció. Són la novel·la, el conte, el relat, la llegenda, les memòries, els dietaris o les biografies, entre d'altres. Les narracions expliquen, com hem dit, fets reals o ficticis, i ho fan en un determinat ordre segons la intenció que tingui l'autor. Poden estar distribuïts cronològicament o amb l'ordre alterat per remarcar algun fet, aconseguir un factor sorpresa, mantenir l'interès del lector fins al final o centrar l'atenció en una part concreta de la història.

La narrativa compta amb un desenvolupament temporal i una estructura específica en les següents etapes (plantejament, nus i desenllaç):

- **Introducció.** (Plantejament d'una situació estable).
- **Complicació.** (Plantejament d'un conflicte).
- **Avaluació i reacció.** (Avaluació del conflicte i reacció per part dels personatges).
- **Resolució.** (Resolució del conflicte i pas a una nova situació).
- **Moralitat.** (Conclusió que respon a la intenció del narrador).³

Els relats poden tenir un emissor i un receptor reals o ficticis, en el segon cas es parla de narració literària.

Es poden dividir els aspectes de la narració en els exteriors i els interiors, els aspectes exteriors que presenta són els següents:

- **Trama:** la trama comprèn l'acció de la història que s'explica, els fets que succeeixen en el present i que provoquen el desenvolupament del relat i dels personatges. Les narracions també poden presentar **analepsis**, fets, anècdotes, etc. del passat que ens ajuden a entendre la trama, el present. O **prolepsis**, és a dir, petits avançaments dels fets que tindran lloc posteriorment.

³ Consorci per la Normalització Lingüística i Terços amunt! (2011). "Tipologia textual".

- **Tema:** és la matèria que tracta la narració. Per exemple: l'enamorament, la família, l'adolescència...
- **Personatges:** són els éssers que protagonitzen l'acció que es narra, poden ser persones, animals, déus, follets, fades, gegants... fins i tot coses.

A continuació, els aspectes interns:

- **Temps:** diferenciat entre el temps real de la història i com està expressat en la narració segons l'ordre, la duració i la freqüència. També hi influeix la perspectiva temporal en la que es troba el narrador i el punt de vista que se li dona al lector.
- **Manera:** igualment, és la distància i la perspectiva amb la que s'expliquen els fets.
- **Veu:** tracta la relació i les connexions entre els fets, el narrador que els explica i els personatges que intervenen en la història.

1.1.2 El llenguatge teatral

El text teatral pertany en literatura al gènere dramàtic. Consisteix en la narració d'uns fets a l'espectador mitjançant el diàleg entre personatges o bé amb el monòleg d'un sol personatge. Consta dels mateixos elements narratius que la novel·la: narra una història protagonitzada per uns personatges que fan l'acció i que s'estructura en les tres etapes de plantejament, nus i desenllaç. Compta amb un temps, un espai i amb un o més registres lingüístics.

Però la diferència principal amb la narrativa és que es dona vida a aquests personatges, aixecant-los del paper. El text teatral no té sentit per si sol, és a dir, existeix el teatre llegit, però les obres teatrals, en general, estan concebudes per a ser representades, així que també presenten característiques exclusives. Una d'elles és la divisió externa del text en actes, unitats de temps i desenvolupament que corresponen a l'estructuració de plantejament, nus i desenllaç. L'esquema clàssic divideix les obres en tres actes, tot i que també poden dividir-se en cinc. Alhora, els actes estan dividits en escenes, unitats de temps i acció més petites marcades per l'entrada i sortida de personatges.

Es divideix, doncs, el text teatral segons la seva estructura interna i externa. Pel que fa a l'estructura interna un dels aspectes més característic del teatre és el que anomenem **didascàlia**, el conjunt d'anotacions, indicacions per a guiar al lector i al director (encarregat de la posada en escena). Inclou els noms i la descripció dels personatges, apunts de decoració, d'acció i **acotacions**, notes explicatives sobre la disposició, gestos dels

personatges, etc. Així doncs, es tracta d'una guia per a l'escenificació que assenyala elements imprescindibles per al desenvolupament de la representació. Pot tenir una funció tant escènica, pràctica, com literària.

També presenta unes **coordenades espai-temps** concretes que poden variar. En relació a l'espai, el teatre té un espai dramàtic únic, l'escenari. Però es poden aconseguir canvis d'espai mitjançant recursos d'escenografia, decorats, canvis en l'organització de l'escenari... que es duen a terme entre escenes o entre actes i que es descriuen en la didascàlia. El temps presenta una duració interna de l'obra, que pot ser il·limitada i un temps dramàtic que queda cenyit a l'extensió de l'obra.

El teatre, generalment, està format per un **diàleg** entre diferents personatges o, altre cop, pel **monòleg** d'un sol personatge, d'on se n'extreu el conflicte dramàtic i la psicologia dels personatges que intervenen, són diferents formes discursives. Però existeixen altres convencions teatrals pel que fa a la intenció del text que han d'interpretar els personatges. Com són el **soliloqui**, quan el personatge parla, sol, adreçant-se al públic i, per tant, desapareix la quarta paret entre l'escena i els espectadors. L'**apart**, quan el personatge parla en veu alta suposant que els altres personatges, en escena, no el senten. O el **mutis** o **congelat**, el silenci o petrificació del personatge que indica la retirada escènica.

Per últim, el teatre necessita un **conflicte**, això és, l'existència de forces contraposades, postures contràries, que fan avançar el desenvolupament argumental de la trama.⁴

L'estructura externa està integrada pels **actors**, les persones que encarnen els personatges del text teatral i interpreten l'obra a l'escenari; i per l'**escenografia**, elements visuals, el so, la caracterització dels actors, vestuari, decorats, etc. Tot plegat és essencial per a crear un clima, una atmosfera única, tenint en compte l'espai escènic en què es produeix l'obra.

Hi ha diferents categories, gèneres, formes teatrals diferents. Les clàssiques són la tragèdia, la comèdia i el drama, depenent de la seva intenció, les característiques dels personatges, la temàtica que tractin, el tipus de desenllaç, etcètera. Posteriorment, van sorgir la creació de gèneres mixtos: el melodrama, la tragicomèdia... i altres gèneres menors com l'entremès, la farsa, el sàinet, la paròdia, el mim o fins i tot l'acte sacramental. Es troben també diversos gèneres de teatre amb música importantíssims com l'òpera i d'altres menors: la sarsuela, l'opereta, el vodevil i la revista. I un gènere més modern, el musical, que alterna la veu parlada

⁴ Magnòlia. (2011). "Monzònia, del text narratiu al text teatral".

amb el ball i la cançó i que ja compta amb una història d'èxit que el fa rellevant. Com es pot observar, el text teatral és molt obert i es pot enfocar de moltes maneres diferents.

1.2 Adaptació: traduir l'estructura, preservar el missatge

L'adaptació teatral es pot definir com la dramatúrgia de textos no dramàtics, sovint narratius però que poden ser de tota mena: poètics, periodístics, històrics, judicials, científics, etc. Hi ha qui ho compara amb la feina de traducció, i és que es podria dir que el teatral i el narratiu són llenguatges, de fet, les traduccions no es limiten a traduir les paraules d'un idioma a un altre ja que, les llengües, defineixen una cultura, un poble, i en guarden les seves característiques, la seva identitat. Una idea que transmet també Clàudia Cedó quan ens explica que adaptant la novel·la *Jo canto i la muntanya balla* s'ha sentit com una traductora: "He traduït el llenguatge però intentant mantenir la seva essència..."⁵. En tot cas, l'adaptació és un exercici molt practicat històricament en el teatre, que té l'arrel en la interpretació de relats transmesos per tradició, de forma oral o obres d'autors populars i coneguts.

No és una tasca fàcil, però, exigeix estratègies molt diverses depenent del text del qual es parteix i les seves característiques per a aconseguir mantenir-ne l'essència. Es topa amb dificultats i reptes importants i és que, el llenguatge narratiu i el dramàtic són molt diferents. És complex trobar els recursos adients per, per exemple, encabir l'extensió narrativa d'un llibre en una obra teatral, introduir la veu d'un narrador extern, monòlegs interiors, salts temporals... O per reproduir el clima que crea una novel·la potser a partir de descripcions precises o de la utilització d'un llenguatge molt poètic. No és fàcil, doncs, mantenir l'essència, recrear l'univers de la història, dels personatges, tenint en compte les limitacions de l'escena en viu, de la presencialitat com a característica definitòria del teatre. En aquest sentit, és important no deixar-se endur per la trama i remarcar la construcció dels personatges, la seva psicologia, el seu món i com es representa i evoluciona aquest i les seves contradiccions⁶.

Com s'ha dit, la història de l'adaptació en el món del teatre es remunta temps enrere, de fet, el teatre medieval es fonamenta en els textos de l'Antic Testament, dels Evangelis, etc. I es

⁵ Vegeu Annex II, p.74.

⁶ Institut del Teatre (2010). *Adaptació*. ITeatre.

<https://www.institutdelteatre.cat/publicacions/ca/enciclopedia-arts-esceniques/id1061/adaptacio-2.htm>

podrien considerar adaptacions com a tals. En l'actualitat hi ha hagut una notable evolució, tant del teatre com d'aquestes “traduccions” dramàtiques i estan sorgint nous llenguatges i innovadores tecnologies de la mà de companyies de primer nivell, com els divergents Fura dels Baus (1999). El Teatre Nacional de Catalunya també ha apostat per la dramatització de textos narratius des de fa temps i és que a Catalunya gaudim de grans especialistes, com Xavier Bru de Sala, que han ajudat a brillar les adaptacions i traduccions a casa nostra dotant-les de precisió i coherència i fent-les tan solvents que són un dels tipus de teatre que més trobem en representació i que enriqueix la nostra cultura. Actualment, es troba en cartellera una adaptació tan esperada i celebrada com *T'estimo si he begut*, al Poliorama fins el 9 de gener de 2022, un musical creat a partir de relats de l'escriptora Empar Moliner i un dels únics musicals en català als teatres de Barcelona. També hi ha expectació per l'estrena el 25 de febrer de 2022 de *Crim i càstig*, una adaptació de Pau Carrió de la cèlebre novel·la de l'escriptor rus Fiódor Dostoievski.

1.3 Finalitats del teatre

Per tal d'enfocar el plantejament d'una obra de teatre, hom es qüestiona quines són les funcions del teatre i les seves característiques com a instrument cultural, però a la pregunta de quins són els objectius del teatre i què és el que el mou, no s'hi pot donar una sola resposta. És com demanar a diversos pintors per què pinten, cadascun tindrà un motiu diferent. O com demanar als visitants d'un museu què és el que més admiren de l'art. No s'obtindrà una resposta homogènia, segur. De fet, s'ha provat, i quan s'ha demanat a diferents persones què les empeny a anar al teatre, s'han rebut respostes molt diferents: des de la necessitat de “distreure la ment”, a un gust especial pel “clima” que envolta la “litúrgia del teatre” o fins i tot l'anhel de “remoure's la vida” amb ell. I és justament entorn de aquestes respostes, que gira el debat sobre les funcions i les característiques del teatre.

Per entendre correctament l'essència de la pràctica teatral cal anar a l'origen, començant pel semàntic. Com és sabut, “teatre” és una paraula procedent del grec “theatron”, és a dir “lloc per contemplar”. Es tracta d'una activitat compresa en les arts escèniques, ja que es basa en la narració d'un relat mitjançant el desenvolupament d'una trama escenificada en viu per actors acompanyats de música, so, escenografia, vestuari,... que se serveixen de la paraula i del gest, també molt important i essencial en el teatre. És, en gran part, mitjançant aquest

llenguatge no verbal que se n'aconsegueix una de les funcions més consensuades: transmetre emocions.

Històricament, l'origen del teatre tal com el coneixem es pot afirmar que rau en l'Antiga Grècia. Servia com a eina de comunicació massiva d'idees i s'utilitzava per educar en la religió i la ciutadania mitjançant el relat dels seus mites i cèlebres tragèdies⁷. Va començar a evolucionar com a ritual de conducta política, per a la instrucció moral, per a l'entreteniment o també per a canviar la consciència dels espectadors⁸.

I és també a Grècia, on comença aquest gran debat per definir les funcions i característiques del teatre, que ha perdurat fins al temps contemporani i encara és latent avui en dia. L'enceta Aristòtil, amb la publicació de la *Poètica* (330 a.C.) en què en discutia la font i el propòsit.

En aquest text el filòsof defensa la funció catàrtica del teatre. Diu que aquest ha d'emprar-se per a la purificació de l'espectador: fer-lo "emmalaltir" amb l'objectiu últim de curar-lo. Estableix que aquesta purificació ha de donar-se mitjançant el terror i la pietat. És per això que es va utilitzar el gènere de la tragèdia com a mitjà per fer-ho, del que se'n destacarà, amb aquest objectiu, la importància de prolongar el clímax fins al final per a mantenir una tensió emocional "in crescendo" que aconsegueixi "suscitar compassió i temença" en el públic⁹. També elabora un profund estudi per a definir l'emoció, que qualifica de motor, com a allò que ens mou. Presenta importants sentències en aquest sentit.

Afirma que la reacció emocional, en aquest cas, d'un espectador, a un estímul, depèn de la seva condició (cultural, social, sexual, religiosa, ...) i de les seves creences, que aleshores surten a la llum. Seguint aquesta línia, dona molt poca rellevància al que entenem per "psicologia" dels personatges, ja que, segons ell, emergeix de l'acció. És a dir, estableix la mimesi¹⁰ dels actants de la mimesi de l'acció¹¹. Una altra de les característiques que atorga a l'emoció és la seva doble cara, referint-se al plaer i desplaer que produeix simultàniament.

A partir d'aquestes sentències s'obre un debat entre els que estan a favor d'aquesta funció catàrtica del teatre d'Aristòtil que altera l'espectador mitjançant l'emoció fins al punt de produir

⁷ Equipo editorial, Etecé. (2020, 30 setembre). *Teatro - Qué es, origen, elementos, características y obras*. Concepto. <https://concepto.de/teatro/>

⁸ T. (2021, 20 maig). *Teatro - Concepto, Significado, Tipos y Características*. Tipos de arte. <https://tiposdearte.com/teatro>

⁹ Melendres, p.251.

¹⁰ **Mimesi**: Imitació de les accions humanes a fi de compondre una tragèdia.

¹¹ Melendres, p.259.

canvis en ell. Els teòrics que defensaran aquesta tesi es pregunten si busquem el patiment i visualitzaran un teatre que altera els sentits, que allibera l'inconscient, que penetra l'espectador, s'apodera d'ell i el desperta. I a l'últim, el cura, però no sense haver-lo infectat abans inspirant les seves passions a través de les fingides de l'actor, que, inconscientment, atrau l'inconscient del receptor¹², essent-ne aquesta la clau de l'èxit.

L'altre costat del debat està integrat pels experts que defensen la funció empàtica del teatre. "El dolor dels altres sempre ens provoca plaer", diu Hume. Alleujament, felicitat, ja que el temor que alimenta aquest sofriment sempre ens desperta autocompassió. Convé posar èmfasi, també, en el fet que aquesta posició entén que la representació del patiment ha de ser només un mitjà, mai una finalitat.

Com s'observa, aquesta última possibilitat és de difícil moral, ja que significaria que l'espectador es nodreix de la desgràcia convertint-se en un espia de cossos reals en acció.¹³ Les dues perspectives convergeixen en què els efectes psicossomàtics del teatre són més alts que els d'altres arts, que aquests són intensos, plaents i dolorosos i que poden alterar el comportament dels espectadors en un sentit o en un altre, però els primers veuen la mimesi com una vacuna contra la mimesi: Aristòtil afirma que el desordre emocional proporciona ordre personal i social. I, en canvi, els segons pensen que la mimesi dels actors produeix la mimesi dels espectadors. Això, alhora, obre una discussió sobre la credibilitat i el nivell de consciència sobre la ficció que té el públic.

Així doncs, no hi ha consens sobre quines han de ser les finalitats del teatre i, tot i que totes les teories guarden punts en comú com la idea de comunicar, transmetre emocions, representar idees, situacions, etc., es podria dir que n'hi ha tantes com directors, com èpoques, com corrents artístics, tots tindran una sèrie de característiques que els faran diferents i properes a la vegada.

Es pot exemplificar en els directors de teatre contemporani. Tots centraven el seu teatre en l'home i la seva evolució: Artaud va voler retrobar amb el seu "teatre de la crueltat" l'essència més primitiva de l'home; Brecht, però, va intentar distanciar l'home de l'emoció per a fer-lo reflexionar; o per exemple, Beckett, que va representar la situació d'indigència i desampar de l'home al món.¹⁴

¹² Melendres, p.240.

¹³ Melendres, p.241.

¹⁴ Úcar, X. (1991, maig). *Animació sociocultural i teatre: avaluació de la intervenció sociocultural amb tècniques i elements teatrals*. Universitat Autònoma de Barcelona. Departament de Pedagogia Sistemàtica i Social.

Es va al teatre per motius diferents, es fa teatre amb objectius i fórmules diferents, es provoquen reaccions diferents en els espectadors... És un instrument transformador social, cultural, pedagògic... Sigui com sigui, el que sí que és clar, és que no deixa indiferent a ningú. I sols això, ja és una molt bona funció del teatre que el fa un art únic.

2. La mort lenta

2.1 Anàlisi de la novel·la

Per poder fer l'adaptació teatral d'una novel·la cal conèixer-la. Per poder veure, és més, per poder viure una història, no n'hi ha prou amb llegir-la, s'ha d'entendre, cal endinsar-s'hi. Això és el que es presenta a continuació, una anàlisi detallada de la novel·la: l'estructura, els personatges, el missatge, la trama narrativa, etc. L'observació minuciosa dels elements narratius que permetrà un enfocament precís cap a la transformació en una obra de teatre.

2.1.1 Argument

La història d'aquesta novel·la gira al voltant de dos germans, l'Aram i la Lena, que després de la mort dels seus pares s'aferran l'un a l'altre per tirar endavant i fan del seu pis de Sants un refugi que els protegeix del món i d'ells mateixos. Un refugi que desmantellarà la Laia, l'ex-xicota de l'Aram, que tornarà a entrar en les seves vides per necessitat i que no sap el terratrèmol que suposarà això, un terratrèmol que ensorrarà l'*status quo* on viuen l'Aram i la Lena els quals, a poc a poc, aniran veient com s'acosta el final d'aquesta vida, com s'acosta el moment de començar de nou, i ho veuran amb terror.

Per entendre els personatges i com han arribat fins al moment present, el llibre se serveix d'anècdotes, successos, memòries del passat d'aquests dos protagonistes que ens acaben d'endinsar en la seva ment, en les seves estructures, tan especials, úniques i reals alhora.

2.1.2 Missatge

És al capítol trenta-u on s'explica què és la mort lenta. La mort que no és física, la mort del sentit, quan l'escriptor ja no té res a narrar, però al llibre encara li queden pàgines en blanc per omplir. "Una mort imperceptible, tèbia. La mort lenta. La mort de tot allò que no és matèria. L'esllanguiment del que, a mesura que existim, va apagant-se al nostre voltant i a dins nostre."¹⁵ I és aquesta mort, que porta la firma del temps, que no perdona, que implacable arrasa amb tot a poc a poc, lentament, la que envaeix sovint la vida d'alguns personatges de la novel·la.

¹⁵ Mas Craviotto, p.192.

Quan l'Aram veu un home i una dona al carrer que caminen, segons l'Aram, com si estiguessin narcotitzats, es comença a fer preguntes i els veu, veu com són, i en quin punt de la vida estan: "I segueixen capcots, amb la mirada fixa a la pantalla del mòbil, existint sense ser-hi. I segurament sense estimar-se. Però ja fa anys que deuen conviure (...). I t'acostumes a viure en aquest espai reduït perquè creus que és el que mereixes (...)."16 I els veu perquè és la mateixa mort que patien els seus pares, que ja no s'estimaven, que ja no es desitjaven, que ja no vivien, que ja no eren. I la mare se n'adonava i notava aquesta mort i li era dolorosa perquè li era imposada, en canvi el pare no. "...era un home abatut. Era el silenci de qui ja està massa cansat de mantenir-se ferm a l'embat de les onades i es deixava envestir una vegada i una altra, impertorbable."17

I és la mateixa mort que estan a punt de patir els nostres protagonistes, l'Aram i la Lena, que van veient com la vida perd embranzida, que es van apagant a poc a poc en aquell pis de Sants, en aquella realitat paral·lela que els protegeix de tot, també dels seus somnis. I és que l'Aram per la Lena i la Lena per l'Aram ho són tot, el seu vincle de germans es difumina, els sentiments, sense límits, es barregen. Ho explica així Mas Craviotto: "(...) com els grans conceptes com l'amor, la dependència i el desig, es confonen i es barregen. És el que els passa a l'Aram i la Lena: s'estimen, però alhora necessiten distància l'un de l'altre, l'amor se'ls barreja amb el desig, el desig amb la dependència, la dependència amb l'amor..."18 Però arriba la Laia, la revolució, i ho canvia, ho remou, ho desvetlla tot, i els germans deixaran aquesta realitat per encetar-ne una de nova, amb un nou sentit, amb un nou impuls. I, aquest cop, se salvaran de la mort lenta, de la vida que no es mou.

2.1.3 Personatges

Diferent. Si haguéssim de definir l'Aram amb una paraula seria diferent. És un personatge que està marcat pel desencaix de tot el que és normal en el seu entorn social i familiar. Les seves idees, els seus gustos, la seva manera de relacionar-se... són diferents dels de la resta i això sempre l'ha allunyat una mica de tothom i l'ha portat a crear un món on refugiar-se. I això afecta les persones que l'envolten, s'observa al capítol vint-i-dos: "La Lena fa dies que sent una tristesa molt pesant al pit, perquè el seu germà no dona la mateixa importància que ella a

¹⁶ Mas Craviotto, p.191.

¹⁷ Mas Craviotto, p.39.

¹⁸ Vegeu Annex I, p.63.

les coses, i pren les decisions a la lleugera sense consultar-li res, i mai té en compte el que volen les persones que l'envolten, i és totalment incapaç d'entendre què senten".¹⁹

Pels que l'envolten l'Aram és una persona complexa i sovint difícil d'entendre, cosa que, a la vegada, també el fa molt interessant. De fet, aquest és un dels motius que feien estar malament la Laia quan estava amb ell. "Fas por, de vegades, saps? És com si a dintre hi tinguessis coses que els altres som incapaços d'entendre. (...) Com si haguessis conegut a tothom en una altra vida i tothom et sembles una vulgar repetició, (...). I què hi feia, jo, amb tu, tan petita? Una còpia més".²⁰

I és que ell dona valor a coses que passen desapercibudes pels altres i intenta ser exigent i precís amb aquestes. En canvi, moltes coses que per a tothom són importants i decisives, ell les viu amb acceptació, relativització i calma, com si no passés res. Al seu món. Un exemple: "Imagina't l'Aram (...) amb aquella serenitat absoluta, dient estic coneixent una noia. (...) Com si hagués dit que està plovent. (...) I imagina't la Lena, sorpresa, a qui aquella notícia li rebenta al mig de la cara".²¹

Molt reflexiu, li costa tocar de peus a terra, viu en la seva realitat paral·lela on ho té tot en ordre, sota control (o això és el que creu ell). "Per ell, la vida és com una bèstia. Una bèstia que, amb esforços titànics, ha aconseguit domar. L'ha apaivagat com si fos un animal domèstic i ha après a existir al seu costat".²²

La Lena, en canvi, està bolcada en els altres i necessita que tot estigui bé. Ho podem entendre consultant una de les "Notes per a la cartografia d'un jo": "Dies que la Lena voldria no haver viscut: (...) El dia que la seva mare li va pegar (...). El dia que l'Aram va dir-li que l'odiava. El dia que va adonar-se que els seus pares no s'estimaven. El dia que el Gerard la va deixar..."²³ No va desencaminat l'Aram quan li diu que és com la seva mare, d'ella n'ha heretat la preocupació, l'actitud protectora, la por... I la Laia treu tot això a la llum: quan l'Aram li diu a la Lena que està coneixent una noia i a ella li tremola el terra, quan ho deixen i la Lena un dia diu a l'Aram "no et mereixia" amb ressentiment, o quan la Laia torna i la Lena explota del tot. I això la fa fràgil, però forta a la vegada, les seves emocions són una revolució constant, és una persona nerviosa, emocional, això fa que sovint senti amenaçat el seu equilibri i que es

¹⁹ Mas Craviotto, p.31.

²⁰ Mas Craviotto, p.130.

²¹ Mas Craviotto, p.73.

²² Mas Craviotto, p.98.

²³ Mas Craviotto, p.89.

torni una persona possessiva i gelosa. És una amenaça que li brota molt endins i que veiem com fins i tot la manifesta el seu subconscient d'una manera esfereïdora. Recordem el seu somni: "... somia que del telèfon de la dutxa surten grills. (...) I els grills, carrisquant estrepitosament, van envaint el lavabo (...) i nota com els insectes comencen a saltar sobre seu (...) sent una ràfega de por que la colpeja. Es desperta sobresaltada (...) La por, en canvi, se li arrapa a la pell i no se'n vol anar".²⁴ Però la por i la impotència no la fan resilient, al contrari, és justament aquesta necessitat que estigui tot bé sempre la que la fa lluitar, aixecar-se sempre que cau. Així la coneix l'Aram, així la veu i per això la necessita."I s'imagina la Lena, sempre remant frenèticament riu amunt, a contracorrent, amb tota aquella aigua colpejant-li la cara. Com si remés contra el curs de les circumstàncies, contra el curs de la vida. Ell, en canvi, és un cadàver que es deixa endur per la riuada, fins al mar".²⁵

Així doncs, veiem dos personatges oposats, "l'Aram viu en els mons abstractes del pensament. La Lena viu amb els peus a terra i amb la por immensa d'allunyar-se de tot allò que es pot veure i tocar"²⁶. Dos germans que junts formen un eclipsi, dos germans que junts es completen, que no s'entenen, però que es necessiten. Que no es coneixen, però que s'intueixen del tot. Ho són tot l'un per l'altre, no els fa falta ningú més i es refugien en això, són escut, protecció, seguretat, veritat, però també connexió, amor i fins i tot desig.

A la mare, Helena, ja només li queden els seus fills. És una persona buida, trista, que veu com la vida se li escapa entre els dits. Tot l'amor que li queda el dona als seus fills cuidant-los, consentint-los, preocupant-se i dedicant-se a ells. Per la Lena és una mare-ocell. "Sempre se l'ha imaginat com una mare -ocell, amb les ales esteses sobre el niu, fent ombra als pollets, protegint-los del món i de la vida".²⁷ És l'única figura d'amor que tenen els germans, es podria dir que l'única família que tenen, els avis els ignoren i el pare mai no hi és. És totalment absent, no ha sabut fer-se un lloc en la família i no hi té cap mena de vincle, es podria dir que gairebé només el compromís biològic, ell és allà per compromís però és com si no en formés part. La novel·la fins i tot ho il·lustra en una foto familiar: "quan es mira la foto una estona molt llarga, sempre acaba fixant-se en el mateix detall: la mare, l'Aram i ella estan en contacte. El pare,

²⁴ Mas Craviotto, p.115.

²⁵ Mas Craviotto, p.21.

²⁶ Mas Craviotto, p.54.

²⁷ Mas Craviotto, p.33.

en canvi, no toca a ningú. (...) Com si estigués apartat dels altres tres. Tres i un”.²⁸ L’únic paper que fa és el de jutjar i retreure a la mare tot el que fa malament. Fins l’últim dia, la seva veu pesant: “Els has tingut sempre molt consentits. (...) Ja hi tornem. Sempre igual, Lluís. Perdona per no haver-ho sabut fer millor. He fet el que he pogut. I ho he fet sola, perquè tu no hi eres”.²⁹ És una persona cremada, crispada amb la vida que ha seguit el camí que li tocava, però que no tenia cap sentit real per a ell i abandona aquest camí i els que l’acompanyaven en ell per buidar la seva frustració als braços d’una altra dona. Aquesta distància marcarà els dos fills en tots els sentits i serà el centre de la relació que tindran amb el pare. “...és un dibuix pel pare i prou, perquè vol que estigui content. (...) l’Aram pinta i dibuixa concentrat (...). Llavors va cap a l’habitació de matrimoni i el posa sota el coixí del pare. (...) molts anys després, quan els seus pares ja s’han mort i buiden la casa, l’Aram retroba el dibuix (...). Imagina-te’l assegut al llit, en silenci, remirant el dibuix (...) instants després, l’estripa i el llença a les escombraries”.³⁰

La Laia potser sembla el personatge menys conscient de tots i potser d’innocent sí que ho és, però inconscient no. Sense voler, fa que les coses canviïn, que, finalment, es moguin. Només una trucada ja desestabilitza la vida a casa de l’Aram i la Lena: “Ell sempre tan serè, tan impenetrable, tan immune a tot (...). I ara ha agafat alguna mena de drecera inexplicable, i li veu la mirada desorientada i els gestos perduts”.³¹ Aquest moviment resultarà molt incòmode pels germans i si la Laia no fos una persona senzilla, innocent i impulsiva no es podria donar. Ella arriba al refugi dels germans i ho revoluciona tot, els ensenya el món que hi ha fora i els mostra, com un mirall, tot allò que amagaven en la seva relació. I ho sap, de fet, li diu a l’Aram. “...quan es van morir els teus pares, encara us vaig unir més (...) i d’aquest pis en vaig fer una mena de refugi (...). I llavors vaig aparèixer jo del no-res i vaig entrar al refugi sense que ella (la Lena) m’hi hagués convidat”.³² És aquest intrusisme innocent el que fa perillar l’equilibri que han creat els germans i l’amenaça que sent la Lena. El mateix que els farà despertar del seu somni i a poc a poc tornar a tocar de peus a terra.

²⁸ Mas Craviotto, p.34.

²⁹ Mas Craviotto, p.119.

³⁰ Mas Craviotto, p.187.

³¹ Mas Craviotto, p.18.

³² Mas Craviotto, p.130.

2.1.4 Estructura

Abans d'examinar l'estructura d'aquesta novel·la cal fer esment de la importància que adquireix pel fet de ser un dels trets més característics i innovadors del llibre. Presenta una estructura molt singular, es podria dir que única. I aquest representa també un repte majúscul a l'hora de fer-ne l'adaptació, de plantejar la versió escènica d'una història explicada així, d'una forma tan alternada amb una quantitat enorme d'espais-temps diferents.

La novel·la s'estructura de la següent manera, primer de tot trobem l'epíleg, idèntic al pròleg del final. Creem una imatge transitòria, de canvi. Representa un canvi d'etapa, de paradigma... De tant en tant entre la història també es presenten uns annexos, les "notes per a la cartografia d'un jo" que contenen referències, llistes, documents... que ens endinsen en les idees, principis, valors, funcionaments, bases de les ments dels dos protagonistes, donant lloc a una comparació entre aquests. Els creen un univers propi que va més enllà de la trama i les vivències que s'expliquen. Per exemple:

"Dies que l'Aram no voldria haver viscut:

- El dia que va conèixer la Laia.
- El dia que va morir David Bowie.
- El 12 de gener de 2007.
- El dia que va veure com un home es llençava a la via del metro.
- El dia que el Martí va intentar abusar de la Lena.
- El dia que va veure el seu pare amb una altra dona.

[...]"³³

La història es narra mitjançant diferents capítols enumerats segons la cronologia dels fets, però desordenats en el llibre, a excepció dels capítols que narren la trama present, que no es troben seguits però sí en l'ordre lògic. L'única excepció és el capítol trenta-sis, que es troba abans que el capítol trenta-cinc tanmateix es tracta d'un capítol reflexiu, absent d'acció. Amb aquest plantejament estructural, el lector ha d'anar reconstruint la trama fragmentada tot relacionant les càpsules narratives de les experiències passades. En total hi ha trenta-vuit capítols.

³³ Mas Craviotto, p.123.

A més a més, al capítol zero apareix una figuració de l'autor en primera persona representant-se en ple procés creatiu, així doncs trobem una superposició de figures narrador-autor que acaba de ser completa oferint-nos una imatge molt semblant a la del personatge de l'Aram, que també es dedica a escriure.

Els capítols que van de l'u al vint formen una gran analepsi narrativa fragmentada i estan escrits dirigint-se al narratori (figura del lector), utilitzant l'expressió "imagina't. "Imagina't la Lena que, amb nou anys, descobreix que perquè una dona es quedi embarassada ha de fer l'amor amb un home".³⁴

Entre els capítols u i setze s'hi inclouen successos passats, de la infantesa, adolescència i entrada a la vida adulta. La relació amb els pares, experiències i aprenentatges vitals. Del capítol disset al vint s'hi exposen els successos compresos des que l'Aram coneix la Laia fins que ja no estan junts. I, finalment, del capítol vint-i-u al trenta-sis juntament amb el capítol "L'etern retorn" es narra la trama present partint del retorn de la Laia.

2.1.5 Trama i analepsis, resum i ordenació

Seguidament, es resumeixen i ordenen, en ordre cronològic, els capítols de *La mort lenta* i, a més, en alguns d'ells, es para atenció en el significat del seu contingut i de la seva importància en la interpretació que se'n fa. Així es crea una visió més clara i panoràmica del que va succeint en la novel·la i s'analitzen els detalls més rellevants de la història. Una tasca imprescindible per a poder prendre les decisions adaptatives adequades quan sigui el moment i aconseguir preservar l'essència de la història.

Epíleg i pròleg

La novel·la presenta un epíleg al principi i un pròleg al final totalment idèntics. El text ens presenta la imatge, certament romàntica, d'un comiat al balcó del pis de Sants, al vespre, el final del dia, entre un noi i una noia (no especifica qui exactament, podem afirmar amb força seguretat que el noi és l'Aram, però la identitat de la noia queda submergida en una certa ambigüitat entre els personatges de la Lena i la Laia. Una ambigüitat que és present al llarg de la història i que marcarà, en certa manera, el transcurs de la trama.

Es tracta d'un comiat dramàtic, com gairebé tots, és un final, el final d'una etapa, però no és només un final: insisteix en la idea de canvi, com de passar pàgina (mai millor dit), que tot final

³⁴ Mas Craviotto, p. 26.

significa un principi. És per aquest motiu que ens apareix l'epíleg al principi i el pròleg al final (al contrari de l'habitual), per insistir en aquesta idea de cercle. Els dos personatges que ara estan deixant enrere la que fins ara era la seva vida per començar-ne una de nova tenen por, per partida doble. Els fa una por terrible acomiadar-se de tot el que deixen enrere, dir-se adeu, i alhora pateixen el vertigen de començar de nou, el vertigen de no tenir ni idea de com ompliran tot allò que ara queda buit, la pàgina en blanc, de com tot tornarà a prendre sentit, de quins seran els reptes del seu nou món i de com s'hi enfrontaran. Perquè la vida és plena de principis, i finals, i finals, i principis... i la dels personatges de l'obra, també: quan són petits, quan moren els pares, quan l'Aram decideix marxar... Van passant per diferents paradigmes que canvien quan esgoten el seu sentit. Cita l'autor abans de l'epíleg les paraules de Don Delillo: "We die every day" (Morim cada dia)³⁵.

Zero

L'autor de la novel·la està escrivint a l'ordinador, mata un mosquit contra el vidre de la finestra i segueix. "Imagina-te'm. Estimbant els dits contra el teclat com si fossin poltres esvalotats,..."

³⁶

Analepsis:

U

L'Aram jugava sol al sorral d'un parc del barri mentre la mare llegia una novel·la i se li va acostar una nena que li va demanar com es deia, la nena quan va sentir el nom el va assenyalar i rient va dir-li: quin nom tan lleig. El nom de l'Aram veurem que està molt lligat a la seva personalitat i el marcarà. Algú diferent, que no encaixa, rebut com un estrany.

Dos

La família estava passant el cap de setmana a Alp, se'ls va fer de nit i tornant a l'alberg el pare va fer que apaguessin les llanternes i van veure una cuca de llum, la Lena va preguntar a la

³⁵ Mas Craviotto, p.11.

³⁶ Mas Craviotto, p.87.

mare què era i ella es va ajupir i els va explicar que era una estrella que els havia baixat a veure. Aquest potser és l'únic record de felicitat i unitat familiar. Un miratge.

Tres

L'Aram i la Lena eren davant de casa mirant les formigues quan van sentir un miol de dolor. El pare havia atropellat un gat, van decidir enterrar-lo. Quan va arribar el pare al vespre es van posar a sopar tots quatre i la Lena estava molt enfadada, al final va explotar i, plorant, va acusar el pare d'assassí.

Quatre

Era l'estiu i van anar a dinar al xalet de la Montse i el Jaume, uns amics. Van entrar a la casa xerrant, els nens jugaven, després va baixar l'Eloi, el fill de setze anys de la parella. El Jaume i el pare es van posar a fer la carn, l'Eloi va ensenyar la Play als germans i van baixar a dinar. Després els nens es van banyar a la piscina i es van enjogassar amb una sèrie de reptes. Aleshores van sortir de la piscina i van entrar a la cuina mentre els grans parlaven i es van prendre un suc de taronja. Va ser llavors quan l'Eloi els va proposar el repte de fer-se un petó a la boca, se'l van fer i van tornar a la piscina a jugar i a cantar, l'Eloi es va cansar i va anar a l'habitació a parlar pel mòbil, ells van seguir jugant, els grans feien gintònics, fumaven i picaven galetes i fruita seca, la Lena li va demanar a la mare de marxar perquè estaven cansats però després van revifar i es van tornar a fer un petó amb l'emoció dels jocs. La mare i el Jaume ho van veure i ella va estar incòmoda la resta del temps fins que van decidir anar-se'n. Després, al cotxe, quan li va explicar al pare ell, traient-li importància, li va dir: "Helena, són nens". Aquest és el primer record que tenim on els germans mostren una connexió tan forta. Tot i que aquesta compenetració finalment resulta ambigua desvetllant un costat de sexualització, d'enamorament, que es tornarà a repetir en diferents ocasions.

Cinc

La Lena amb nou anys va descobrir que perquè una dona es quedi embarassada ha de fer l'amor amb un home. Després, un dia, dinant, va preguntar als seus pares si feien l'amor, estava enfadada perquè deia que els pares no confien en ells i no els expliquen les coses, també els va preguntar si ella també ho hauria de fer i si només ho havien fet dues vegades. Es mostra el caràcter de la Lena, que de petita ja era preocupada i vivia amb molta intensitat

la relació amb la família, les persones que li importen, que gestiona sovint enfadant-se i/o amb certa frustració.

Sis

Fins que no van ser adolescents, l'Aram i la Lena dormien a la mateixa habitació, una nit van estar parlant del pare i la mare, la Lena creia que estaven malament, també van parlar del fet que a la Lena li fa por la foscor. Després la Lena va tenir un malson i li va demanar a l'Aram que anés a dormir amb ella, ell es va estirar al seu costat i la va abraçar.

Set

L'Aram va fer un dibuix al seu pare, va passar estona pintant-lo, procurant que quedés el millor possible, però aleshores la mare li va dir que aquell dia el pare arribaria tard, ell va dir que l'esperaria però s'estava adormint així que va agafar el dibuix i hi va escriure: "Hola papa te fet un dibuix. T'agrada? [SIC]"³⁷ I dues caselles per a que respongués: SÍ i NO. El va deixar sota el coixí del pare i va anar a dormir. Més tard la seva mare va anar-hi encuriósida a veure què havia fet. Anys després, buidant el pis, l'Aram es va trobar el dibuix amb el SÍ marcat. Se'l va quedar mirant una estona, el va estripar i el va llençar. Una imatge molt potent i molt clara de la relació amb el pare, una figura que ha sigut absent en la vida de l'Aram i la Lena, i que han trobat a faltar.

Vuit

La mare estava rentant plats i la Lena li va preguntar si es divorciarien amb el pare, ella va demanar-li per què ho deia i la Lena va contestar que els havia sentit discutir. La mare va tornar a rentar plats i li va dir que no, que no es divorciarien.

Nou

La Lena estava asseguda al sofà amb l'ordinador de la mare buscant productes cosmètics i se li va acudir anar a remenar a l'habitació dels pares a veure si trobava la crema hidratant de la mare mentre aquesta rentava plats. Remenant els calaixos va trobar una capsa de

³⁷ Mas Craviotto, p.187.

preservatius i els va comptar, va estar uns dies comptant-los fins que un dia en va comptar un de menys. Al sopar va confessar-ho als pares amb alegria ja que el descobriment suposava la prova que encara es desitjaven. Després quan va anar a comptar els preservatius ja no els va trobar i la mare va plorar al lavabo perquè feia un mes que no feien l'amor amb el pare.

Deu

Quan l'Aram tenia 17 anys, va anar de colònies a una casa rural amb altres companys de la seva edat. Tornant del pantà caminaven cap a la casa i l'Aram va parlar amb la Sílvia. L'Aram va recordar quan va veure el pare agafat de la mà d'una altra dona uns dies abans. Després, a la nit, quan els professors van anar-se'n a dormir, els adolescents es van tancar tots en una habitació, van posar música fluixeta i van treure alcohol, tabac, porros... L'Aram no hi estava còmode en aquell ambient, no sabia què hi feia, allà. Va veure com la Sílvia i el Jordi parlaven devorant-se amb la mirada. Va anar a orinar a fora. Quan va acabar va veure la Sílvia i el Jordi que sortien agafats de la mà i s'acostaven cap a on era ell. L'Aram es va amagar rere una pedra grossa i va veure com els altres dos es morrejaven, es masturbaven mútuament i feien l'amor. Aquest és el primer cop que l'Aram sent el despertar del sexe i marcarà la seva vida adolescent en aquest sentit fins que conegui la Laia.

Onze

La Lena va sortir a la discoteca, estava bevent, ballant i cantant amb la seva amiga Marina i va entrar el Martí, un noi que ja coneixia, molt atractiu. Tots dos es van anar apropant com qui no vol la cosa i finalment es van trobar i es van saludar. Ell li va dir d'anar a fora i quan es van quedar sols se li va llançar al coll i va començar a tocar-la. Ella li va demanar que no s'embalés, que parés, però ell insistia encara amb més ganes. Al final ella li va donar una bufetada. Ell es va enfadar i ella li va dir desgraciat. Després va anar a buscar a la Marina i li va dir que haurien d'anar-se'n. Un cop a fora la Marina li va preguntar què havia passat. La Lena no va respondre i ella la va abraçar. Després va arribar el seu pare amb el cotxe i els va preguntar com havia anat. Ja a casa la Lena es va posar el pijama i a dins del llit, sota els llençols, es va posar a plorar. Aquest moment representa una frustració en la iniciació sexual de la Lena, de qui no s'expliquen més experiències sexuals o sentimentals.

Dotze

L'Aram va quedar impactat amb la darrera imatge de la pel·lícula "A space odyssey": un fetus com alienígena surant en l'espai. Un fotograma que per a ell tenia molt significat i el trobava molt bonic així que va posar-lo de fons de pantalla de l'ordinador. Un dia que la seva mare, llevadora, necessitava ajuda per escanejar unes factures va veure la imatge a la pantalla, i es va esgarrifar. Li va preguntar com és que la tenia allà. Ell va respondre que li feia pensar en el que som i que era bonica. Aquest és un exemple més del desencaix de l'Aram i el seu pensament en el seu entorn social i familiar.

Tretze

Quan l'Aram i la Lena ja anaven a la universitat, un dia, els pares estaven al cotxe, el pare conduïa. La mare va pensar en el que havia somiat: que sortia al jardí i es banyava a la piscina, estava plena d'abelles, tot eren abelles. De sobte n'arrencava el fibló a una, se'l menjava i sentia una punxada a la panxa. Després de somiar això s'havia despertat i havia vomitat i havia recordat que quan era una nena petita que l'havia picat una abella a casa de l'àvia, a la piscina. Es va posar a ploure i van començar a discutir sobre els fills, l'educació que els havien donat i després pensaven tots dos en els respectius pares. Llavors un camió que anava en direcció contrària es va començar a apropar cap a ells, el pare va fer un cop de volant per esquivar-lo però van col·lidir. "Imagina't la carrosseria del camió esclafant el morro del Peugeot, enfonsant el para-xocs cap endins, esclafant el parabrisa i els cranis dels pares contra els reposacaps dels seients."³⁸ Tot l'asfalt va quedar ple de trossos del cotxe i dels pares. L'última cosa que havia dit la mare abans de l'accident havia estat: "Saps, Lluís? De vegades tinc la sensació que he deixat d'estimar-te."³⁹

Catorze

L'Aram i la Lena seien al sofà l'endemà de l'enterrament, pensaven en el dia anterior, en la cerimònia, en les paraules del mossèn, en el que els havia dit el senyor de la funerària sobre els cossos dels seus pares. Van trucar al timbre. La Lena es va aixecar a obrir. Eren uns testimonis de Jehovà i ella els va enviar a la merda.

³⁸ Mas Craviotto, p.122.

³⁹ Mas Craviotto, p.122.

Quinze

Les dues tombes descansaven al cementiri, el dia havia transcorregut normal dins de la rutina d'un lloc com aquest. A la nit un indigent hi va anar a dormir i quan es va llevar al matí, va sortir del nínxol on havia descansat i va anar fins a les dues tombes dels pares, es va aturar davant seu i hi va orinar.

Setze

Poc després de l'accident la Lena va decidir que se n'anava una temporada a Amsterdam. Ho necessitava. Li va dir a l'Aram, que va reaccionar amb molta ràbia. "S'acaben de matar els pares i tu cardes el camp. Sempre fugint d'allò que et fa mal. Ets una covarda."⁴⁰ La Lena ni tan sols sabia quan tornaria i a ell de cop li va agafar molta por d'estar sol i li va demanar que es quedés però ella ja havia decidit que se n'anava. Llavors ell li va dir que l'odiava i va tancar-se a l'habitació. La Lena es va quedar asseguda, pensant en el que acabava de passar, i en els pares, i en la mort.

Disset

L'Aram i la Lena estaven estiuejant a Palamós i van anar a una festa a la platja. Durant la nit, una noia, la Laia, es va fixar en l'Aram i se'l va estar mirant una estona però ell estava immers en la seva atmosfera, així que ella s'hi va acostar i li va demanar com es deia. Resposta a la qual va reaccionar: "Aram? Quin nom és aquest?"⁴¹ I és que el fenomen de la raresa del nom de l'Aram l'ha acompanyat sempre, com s'ha vist, des de petit. Al matí, quan el sol començava a il·luminar l'escena i els tècnics desmuntaven l'Aram estava assegut a la sorra, arran de mar, la Laia el va veure i se li va acostar. Després va cridar la seva millor, la Clàudia, que a l'Aram li va semblar una completa analfabeta. Finalment la Laia i l'Aram van acabar fent l'amor rere unes roques.

⁴⁰ Mas Craviotto, p.226.

⁴¹ Mas Craviotto, p.42.

Divuit

Temps després l'Aram va seguir en contacte amb la Laia i li va explicar a la Lena que l'estava coneixent. Per la Lena va ser un sobresalt al principi, però ell ho deia com si no tingués la més mínima importància. En aquest capítol també es poden observar els caràcters contraposats dels germans, mentre que a una li cau el món a sobre, l'altre tracta el tema com un fet insubstancial.

Dinou

La Laia i l'Aram van decidir passar dos dies a Llafranc en un hotel. Eren a l'habitació, acabaven de dutxar-se després de fer l'amor i l'Aram estava amb els ulls tancats però no dormia. La Laia va pensar que sabia molt poques coses d'ell i va decidir preguntar, li va demanar que li parlés d'ell, li va fer preguntes i ell va respondre i li va explicar coses sobre els seus pares, la seva germana, la seva família, l'accident i sobre ell, com ho va viure, etc. Es va obrir. Cal destacar l'aparició de la figura de l'àvia materna en aquest capítol, que l'Aram presenta com "un voltor que sempre vigila", la mirada del judici constant. La presenta com un monstre fred, distant, insensible, fins i tot cruel. I no és una fredor diferent a la del Lluís, el pare, que tan buida deixa la mare i no és una absència diferent a la del pare, que tant sols deixa els seus fills. Aquest llegat que deixa l'àvia en la personalitat i la manera d'actuar del pare és la seva importància.

Vint

La Laia acabava de deixar l'Aram i se n'havia anat amb una noia a Suïssa. n dia la Lena va convèncer el seu germà per sortir de festa i quan tornaven, caminant pel Paral·lel de matinada, ella li va dir que la Laia no el mereixia i després, encara que gairebé mai no ho feia, ell li va dir que l'estimava i li va fer un petó. La Lena consolava el seu germà per la seva recent ruptura però traspua també certa ràbia, ressentiment cap a la Laia que no era decepció, provenia de la gelosia que la Lena li tenia a la Laia. El sentiment proteccionista cap a l'Aram. Altra vegada es percep, doncs, el punt ambigu en la relació dels germans.

Trama present:

Plantejament

Vint-i-u

Un matí, els germans estan esmorzant i truquen a l'Aram. És la Laia. L'Aram surt a parlar al balcó, la Lena està pendent d'ell, se'l veu nerviós. La Laia li diu que ha trencat la relació amb la seva parella i que torna a Barcelona perquè no té on anar. Demana si la poden acollir al pis i l'Aram accepta. Quan acaba la trucada entra a dins i, al sofà, ho explica a la Lena, que s'enfada i discuteixen. La Laia torna a irrompre en la bombolla dels germans i la Lena sent amenaçada la relació amb l'Aram alhora que el vol protegir del patiment que ha suposat la Laia anteriorment.

Vint-i-dos

La Lena entra al pis, l'Aram és al balcó, mirant al carrer, ella deixa les claus fent dringadissa, porta dies molesta i ho fa notar, ell es gira però no es saluden. Dinen en silenci. Tornen a discutir sobre la tornada de la Laia fins que l'Aram esmenta la mare, li diu a la Laia que és com ella, sobreprotectora. Més tard la Lena és a la seva habitació, l'Aram s'hi acostava i la sent plorar, fa veure que no ho ha sentit.

Desenvolupament

Vint-i-tres

La Laia arriba i empeny la porta del pis amb dues maletes grans i una bossa, l'Aram ve per darrere, li diu que l'ajuda i deixa una de les maletes al centre de la cuina menjador. La Lena, que està tancada a l'habitació, sent una veu i es treu els auriculars, és la Laia. La Laia s'asseu al sofà. L'Aram s'asseu al seu costat en silenci, li ofereix una cervesa, ella la rebutja perquè està marejada. Xerren. La Laia diu que dormirà al sofà llit. Surten al balcó, segueixen parlant, l'Aram fuma, la Laia pregunta per la Lena, que no ha sortit de l'habitació.

Vint-i-quatre

La Lena es decideix a sortir de l'habitació, força un badall com si s'acabés de llevar, surt al balcó, tu per fer-se notar i saluda, la Laia li fa dos petons. Tots tres es posen al dia i la Lena proposa fer una copa de vi, la Laia organitza un sopar i hi acaben accedint.

Vint-i-cinc

L'Aram i la Lena segueixen la Laia, que parla pel mòbil uns passos més endavant, pels carrers de l'Eixample, en direcció al restaurant. La Laia penja, es gira i anuncia que ja han arribat, entren al restaurant i un cambrer els acompanya fins a una taula. Demanen, els porten el sopar, fan els cafès, demanen gintònics, parlen, la Laia posa el peu a l'entrecreix de l'Aram. És tard, les dues, així que tornen caminant cap a casa. La Laia s'asseu al sofà llit i els germans es tanquen a les habitacions. La Lena es fica al llit nua, l'Aram es canvia i també s'estira al llit, comença a masturbar-se.

Vint-i-sis

La Lena somia que el telèfon de la dutxa escup grills en lloc d'aigua, es desperta sobresaltada. S'entén que la Lena se sent envaïda i està a la defensiva davant d'una amenaça que ella sent que s'escola per tot arreu.

Vint-i-set

La Laia i l'Aram es lleven d'hora, fan cafè, són al balcó. L'Aram fuma i llegeix un llibre, parlen del que pensa i sent la Laia, del que va passar a Basilea, de com és i què sent l'Aram. La Lena es lleva, diu bon dia, ningú li respon.

Vint-i-vuit

L'Aram seu davant la pantalla de l'ordinador, que mostra una pàgina en blanc, comença a escriure, però finalment ho esborra tot deixant només la primera frase. La Lena surt de l'habitació, va descalça xiulant. Es beu un suc de taronja. Torna a l'habitació cantant.

Vint-i-nou

La Lena i la seva amiga Marina, parlen en una cafeteria sobre l'arribada de la Laia, l'estat de l'Aram i les preocupacions de la Lena.

Trenta

L'Aram és al llit llegint un llibre amb el llum de la tauleta, quan està a punt d'apagar-lo piquen a la porta. Entra la Laia, s'acosta de puntetes, es despulla. L'Aram li pregunta què fa i ella s'asseu al seu costat. Li agafa la mà i li posa al pit, ell li torna a preguntar què fa. Ella s'estira, li acaricia el rostre, murmura el seu nom. L'Aram pensa en l'accident dels seus pares. La Laia li acosta els llavis a la boca, ell li frega el sexe. Segueix pensant en l'accident, de sobte aparta a mà i li diu a la Laia que se'n vagi. Ella ho fa. L'Aram somia en la Laia nua al mig d'una carretera de bosc

Trenta-u

L'Aram està pensant en la Laia i en el somni que ha tingut i sent els veïns que discuteixen, decideix sortir al balcó i encendre's una cigarreta, tira una pinça daltabaix sense voler, fuma amb pressa, es diu que hauria d'escriure. Veu al carrer una parella d'uns quaranta anys amb el mòbil caminant. Pensa que viuen esperant el precipici, el buit, la mort. En realitat, ja fa molt temps que s'estan morint.

Trenta-dos

Seuen tots tres al sofà, l'Aram al mig, amb unes crispetes mentre miren una pel·lícula molt trista, tots pensen en la mort. Quan acaba la pel·lícula s'incorporen, beuen unes cerveses i es posen a parlar. De la mort i després del futur de la Laia.

Clímax

Trenta-tres

És dissabte a la nit, després d'anar al bar de baix a fer unes cerveses han pujat al pis, n'han fet una altra i s'han posat a fer gintònics. La Laia li demana a l'Aram un "piti" i ell se'n riu.

Beuen, parlen, fan bromes, riuen, juguen al “jo mai mai”. El joc els porta a parlar obertament de l’atracció entre tots tres i la Laia fa un petó als llavis a l’Aram i després li’n fa un a la Lena. Aquesta s’aixeca i es tanca a l’habitació avergonyida amb un cop de porta.

Desenllaç

Trenta-quatre

La Laia ho ha agafat tot i se n’ha anat en silenci deixant una nota a la taula del menjador, l’Aram l’ha trobat i s’ha posat a buscar les coses de la Laia per casa, no quedava res. Va desesperat a dir-li a la Lena, ella s’aixeca i va al menjador a llegir la nota, ell camina d’un cantó a l’altre llegint la nota en veu alta. Intenta trucar-li, li envia missatges, però ni respon ni li arriben, està molt nerviós, la Lena no ho entén.

Trenta-cinc

L’Aram explica que se’n va de Barcelona l’endemà mateix, ja té els bitllets, ella no li pregunta a on.

Trenta-sis

L’Aram i la Lena ja fa temps que s’adonen que la vida, amb el pas del temps, va perdent pistonada, i cada cop es torna més plana, més lenta, menys viva. I cada cop és més difícil, més excepcional, trobar quelcom diferent, commovedor, que els arribi de veritat. És per això que ara quan algú demana a l’Aram què és per a ell la felicitat ell respon que, la felicitat, és la vida que es mou.

L’etern retorn

L’Aram es perd pels carrers de Basilea buscant el record de la Laia.

2.1.6 Escenaris

S'ha esmentat anteriorment la característica estructura d'aquesta novel·la en la qual van apareixent un entrellat d'escenaris que és important identificar per tal de situar correctament els fets narrats i entendre l'ambient en què succeeixen.

En aquesta novel·la l'escenari central on transcorre la major part de la trama i, per tant, el que es repeteix més, és el pis de Sants. On viuen l'Aram i la Lena i on s'instal·larà la Laia. D'aquest escenari en coneixem la cuina, el menjador, el balcó, l'habitació de la Lena, la de l'Aram i el lavabo, que apareix en un somni que té la Lena. Però durant la trama també succeeixen escenes pels carrers de l'Eixample i al restaurant on van a sopar, a la cafeteria on es troben la Lena i la Marina i als carrers de Basilea, ja al final de la història quan l'Aram hi viatja.

Les analepsis, en canvi, passen per molts escenaris diferents, ja que narra anècdotes de molts moments diferents. Cronològicament, el primer record té lloc al sorral del parc del barri on juga l'Aram quan és ben petit. Després també tenim el Camí d'Alp, quan la família hi va a passar el cap de setmana. Quan el pare atropella un gat del carrer amb el cotxe, els nens són al parc i enterren el cadàver al descampat de davant de casa. Durant la visita que fan a la Montse i el Jaume, entrem al seu xalet. Apareix la piscina, el jardí, la cuina, el menjador, l'habitació de l'Eloi i el porxo. Es mostra l'escola de la Lena quan descobreix que per tenir fills s'ha de fer l'amor. La casa de colònies a prop de Solsona on va l'Aram amb els seus companys quan té disset anys, el pantà, el camí quan tornen, l'habitació on es tanquen tots i el bosc. La discoteca i el pàrquing quan la Lena i la Marina surten a la nit. La carretera on tenen l'accident els pares, el cementiri on hi ha les seves tombes, el pis de Sants just acabat el trasllat, la platja de Palamós per festa major on es coneixen l'Aram i la Laia, l'habitació de l'hotel de Llafranc i l'avinguda del Paral·lel de matinada quan la Lena consola a l'Aram després de la seva ruptura. També apareixen en diferents ocasions el cotxe de la família i el seu pis, del qual es mostra el menjador, l'habitació dels pares, la cuina, el lavabo, l'escriptori on l'Aram té l'ordinador, l'habitació de l'Aram i la Lena quan són petits, l'habitació de la Lena quan ja dormen separats i també apareix el mateix pis més endavant quan l'Aram el buida.

Per últim, cal fer esment del capítol zero, que s'explica des de l'escriptori d'una figuració de l'autor del llibre.

3. Adaptació teatral, distribució general de l'obra i exemplificacions

Després de revisar la teoria pel que fa a la narrativa, al teatre i a les seves característiques, entendre'n l'estructura i finalitats; i d'analitzar amb profunditat l'obra objecte de treball, coneixent-ne l'estructura, els personatges i l'essència de la història que explica, ara és el moment de plantejar-ne l'adaptació. És el moment de prendre decisions per articular una proposta teatral que, mitjançant uns recursos molt diferents dels d'una novel·la, expliqui la mateixa història i mantingui, en la mesura del possible, la mateixa essència. Així doncs, a continuació serà exposat quin és el fil narratiu que seguirà l'obra, quina en serà la distribució de les escenes, l'organització de l'escenari, els recursos necessaris per a la realització de l'obra en aquest sentit i, per últim, davant dels reptes adaptatius que sorgiran amb relació als salts temporals, monòlegs o la inclusió d'una veu narrativa externa, per exemple, quins recursos teatrals s'empraran i la seva funció.

3.1 Proposta d'adaptació teatral

Com ja s'ha apuntat anteriorment, l'estructura de la novel·la a adaptar és notablement singular. Es podria afirmar que presenta tres línies narratives diferents: el compendi d'anècdotes d'infantesa, adolescència, etc., la que explica successos des que l'Aram coneix la Laia fins que s'acaba la seva relació i la trama present, a partir del retorn de la Laia. Totes tres estaran incloses en l'adaptació, però la que serà escollida com a fil narratiu que connecti tot el que es representi i on es podrà observar una evolució més important dels personatges serà la trama present, que rebrà més incidència que la resta i se li dedicaran un nombre més gran d'escenes. Les escenes que representin successos del passat serviran per reforçar el missatge que vol transmetre la trama i la sensació de creixement del conflicte: que el retorn de la Laia està posant de cap per avall el món de l'Aram i la Lena i que, destapant-ne les motivacions, els secrets, el sentit, que potser ni l'Aram ni la Lena coneixien, almenys conscientment, el duen a un inevitable final. També a entendre la trama present i a conèixer els personatges amb més profunditat i la seva relació, el seu vincle ampli, multiforme i especialment potent i com s'ha anat construint. A més, es representaran algunes de les "Notes per a la cartografia d'un jo", enumerades amb números romans i lletres, que crearan una transició entre escenes i un espai de connexió dels protagonistes amb el públic des d'un punt de vista alternatiu.

Aquest pas, el de triar un fil narratiu, és necessari ja que, igual que la figura de l'escriptor i el dramaturg són molt diferents, les de lector i espectador també guarden importants contrastos. Doncs el lector gaudeix d'una calma i d'un confort en el moment d'abordar l'obra en forma de llibre que li permet recopilar la informació que va assimilant i crear-se tot un esquema mental que l'endinsa perfectament i a plena llum en la història que es narra. En canvi, l'espectador contempla l'obra d'una manera molt més explícita i immediata i no es pot permetre la reflexió i assimilació del que està observant a tall d'intricat. Per tant, necessita, perquè el teatre penetri en ell, un traçat que el condueixi en la representació i brindi a aquesta cohesió i continuïtat. Ho esmenta també Clàudia Cedó a l'entrevista. Referint-se al públic afirma: "Tu has de trobar quin és el fil. Que el present evolucioni davant teu com a espectador. Potser el que expliquen els canvia, o no, depèn. Trobar quin és el fil i que els personatges evolucionin davant teu és el que emociona al final⁴²." Aquest és l'objectiu d'aquesta adaptació, que l'espectador pugui veure com el món de l'Aram i la Lena en què comença la història va morint, va perdent sentit, fins que s'acaba. I s'acaba perquè l'Aram i la Lena ja no són els mateixos que a l'inici, els seus sentiments han canviat i les seves necessitats també. Els dos protagonistes evolucionaran davant del públic, la Laia els posarà un mirall i trencarà la seva inèrcia. El seu univers caminarà directe al seu final per transformar-se i els altres finals de la vida dels germans apareixeran en forma d'avís durant l'obra: l'atropellament del gat, l'agonitzant relació dels pares, l'accident que se'ls emporta, el trencament de l'Aram i la Laia, la segona fugida d'aquesta... aniran apropant l'obra al seu desenllaç: el final del niu que havien creat els dos protagonistes a recer d'un món que els havia fet mal.

Pel que fa a la distribució de les escenes, s'ha fet una tria, reordenació i distribució dels capítols i annexos del llibre, alguns fins i tot s'han fusionat, pensada per a conferir a l'obra teatral una estructura el més entenedora i harmoniosa possible.

Un dels recursos que s'han utilitzat per a l'elaboració d'aquesta estructura ha estat aquest esquema, en el que es pot apreciar com ha sigut el procés de plantejament de l'obra. S'han diferenciat els capítols referents a la trama present, els referents a la relació de l'Aram i la Laia i els que narren anècdotes del passat dels protagonistes amb tres colors diferents. Groc, rosa i verd respectivament, i s'han utilitzat petites marques roses per col·locar les diferents "Notes per a la cartografia d'un jo".

⁴² Vegeu Annex II, p.75.

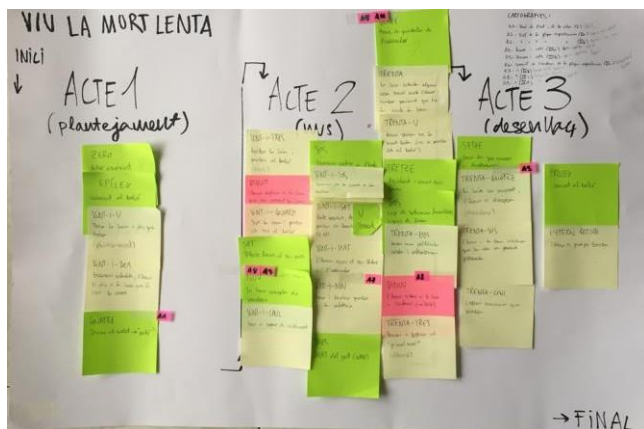


Figura 1. Distribució de les escenes. FONT. Elaboració pròpia.

Aquesta distribució està representada en la següent escaleta d'escenes, que també inclou una breu descripció de la seva interpretació en escena.

Escaleta:

	Escena	Descripció	Personatges	Localització	Escenari
1	Zero	Apareix un personatge vestit de negre, un personatge aïllat de l'obra. Escriu al seu ordinador, d'esquena. Es gira, està lluny, s'apropa i trenca la quarta paret per demanar al públic que el miri, està naixent una història, la que estan a punt de veure.	Autor.	Escriptori.	En un espai al fons entre l'A i el B per entendre l'escena fora de l'obra.
2	Epíleg	Apareixen dues siluetes a contrallum al balcó de Sants. [Sona una música de fons, suau, un piano, podria ser "Llum", d'Albert Oliveres.] És un comiat, es miren, s'abracen. Una veu en off que parla al públic presenta l'escena, és la veu de l'autor, descriu el comiat entre els dos	Dues siluetes. (Aram i Lena)	Balcó del pis de Sants.	Espai intermedi entre A i B.

		personatges i adverteix: el seu món tot just comença. És una referència a l'origen narratiu de la història i una manera de començar l'obra imaginant per després entendre-ho tot.			
3	Vint-i-u	Els dos germans prenen l'esmorzar al pis de Sants, truquen a l'Aram i surt al balcó. Es veu des del punt de vista de la Lena que està pendent d'ell i només sent el que diu l'Aram. Penja i entra, al sofà ho explica a la Lena que la Laia torna, que no té on anar. Ella s'enfada i discuteixen, aleshores el públic entén què ha passat.	Aram i Lena.	Interior del Pis de Sants.	B
4	Vint-i-dos	Ja és l'hora de dinar, l'Aram està al balcó, la Lena entra, es fa notar, hi ha tensió. Comencen a dinar junts en silenci però acaben discutint. Després la Lena plora a la seva habitació.	Aram i Lena.	Interior del pis de Sants.	B
5	Visió de l'art i de la vida (I)	L'Aram i la Lena de cara al públic van enumerant els gustos artístics, musicals i literaris en una versió reduïda a la del llibre. Quan coincideixen en un gust el diuen alhora, fan notar les diferències entre ells, l'espectador els pot comparar.	Aram i Lena.	Sense localització i Interior del pis de Sants.	Espai intermedi entre A i B i B
6	Quatre	La família amb l'Aram i la Lena quan eren petits van a visitar uns amics a casa seva. Es presenten i dinen al porxo, després els pares fan sobretaula	Aram, Lena (petits), Lluís, Helena (pares), Montse, Jaume i Eloi	Xalet dels amics de la família.	A

		i els fills juguen a fer reptes amb l'Eloi al jardí, se senten les dues converses alternades que van creixent. Els nens es fan un petó, la mare els veu i, quan marxen, la mare li transmet la seva preocupació al pare pel que ha passat.	(amics de la família)		
7	Vint-i-tres	Arriba la Laia al pis amb les maletes, l'Aram l'ajuda, la Lena està tancada a l'habitació. L'Aram i la Laia parlen tranquil·lament, ella pregunta per la Lena.	Aram, Laia i Lena.	Interior del pis de Sants.	B
8	Divuit	L'Aram explica a la Lena que ha conegut la Laia, ho diu com si no tingués importància. La Lena es sobresalta.	Aram i Lena.	Interior del pis de Sants.	A
9	Vint-i-quatre	La Lena surt de l'habitació forçant un badall per dissimular, surt al balcó. Els tres es posen al dia i la Laia organitza un sopar.	Aram, Lena i Laia.	Balcó del pis de Sants.	B
10	Set	L'Aram s'esforça a fer un dibuix al seu pare, aquell dia arriba tard, ell l'espera, però s'adorm així que escriu una nota al dibuix i li deixa sota el coixí del pare. Passats anys, quan l'Aram buida el pis el troba, l'estripa i el llença	Aram (de dues edats diferents) i Helena.	Pis de la família i pis quan el buiden.	A
11	Creació de l'entorn de la pròpia experiència (IVc i IVd)	Surten l'Aram i la Lena petits cada un per un cantó dient que han fet un dibuix. Es veuen els dibuixos projectats en una pantalla al fons de l'escenari. Es compara el dibuix de la Lena (els	Aram i Lena (petits).	Sense localització.	Espai intermedi entre A i B.

		dos germans estimant-se), amb el de l'Aram (els pares tristos).			
12	Vuit i Nou	La mare renta els plats i la Lena petita compta els preservatius dels pares, ja fa dies que els compta i hi ha els mateixos, trista demana a la mare si es divorciarà del pare. L'endemà els torna a comptar i n'hi ha un de menys, ho diu contenta al sopar i la mare s'aixeca afectada, el pare l'ha usat amb una altra dona.	Lena, Aram (petits), Helena i Lluís.	Pis de la família.	A
13	Vint-i-cinc	Els tres protagonistes arriben al restaurant on soparan, el cambrer els porta a una taula. Mengen, parlen i la Laia posa el peu a l'entrecreix de l'Aram. Fosc. Arriben a casa, s'estiren tots als seus llits, l'Aram es masturba.	Aram, Lena, Laia i cambrer.	Restaurant de l'Eixample i interior del pis de Sants.	B
14	Sis i Vint-i-sis	La Lena dorm a la seva habitació, s'enfosqueix. Apareix l'habitació de l'Aram i la Lena petits i parlen dels pares, van a dormir, l'habitació s'enfosqueix. S'il·lumina la de la Lena gran, té un malson, es projecta. S'acaba el malson i la llum passa a l'habitació dels germans petits, la Lena diu a l'Aram que ha tingut un malson, i ell va a dormir amb ella.	Aram i Lena (de dues edats diferents).	Habitació dels germans quan són petits, habitació de la Lena al pis de Sants.	A i B
15	Vint-i-set i U	L'Aram i la Laia fan un cafè al balcó de bon matí i parlen de l'etapa de la Laia a Basilea i de l'Aram, en un silenci entre els dos a l'altre	Aram (de dues edats diferents), Laia i Lena.	Balcó del pis de Sants.	A i B

		escenari apareix l'Aram petit jugant en un soral, una nena se li acosta, li demana el nom i se'n riu. La Laia i l'Aram continuen parlant de com és ell de diferent.			
16	Vint-i-vuit	L'Aram seu davant de l'ordinador, la pantalla es projecta, es veu com comença a escriure el seu llibre i ho esborra tot menys la primera frase, no se'n surt. La Lena passa xiulant amb un suc de taronja.	Aram i Lena.	Interior del pis de Sants.	B
17	Creació de l'entorn de la pròpia experiència (IVb)	L'Aram petit trenca la quarta paret per llegir una redacció que ha fet al públic. Parla d'un monstre que és a la cuina i d'una princesa que dorm a la seva habitació.	Aram petit.	Sense localització.	Espai intermedi entre A i B.
18	Vint-i-nou	La Lena i la seva amiga Marina, parlen en una cafeteria sobre l'arribada de la Laia, l'estat de l'Aram i les preocupacions de la Lena.	Lena i Marina (amiga d'ella).	Cafeteria.	B
19	Tres	L'Aram i la Lena estan mirant les formigues davant de casa i senten un fort miol, descobreixen que el pare ha atropellat un gat, l'enterren en un sac davant de casa. Fosc Al vespre quan sopa la família la Lena, molt enfadada, diu al seu pare que és un assassí.	Aram, Lena (petits), Helena i Lluís.	Carrer davant del pis de la família i mateix pis.	A
20	Amors i odis (IIIa i IIIb)	L'Aram i la Lena expliquen, de la mateixa	Aram i Lena.	Sense localització.	Espai intermedi

		manera que a l'escena 5, tot allò que els agrada i el que no.			entre A i B.
21	Dotze	La mare demana ajuda a l'Aram perquè ha d'escanejar unes factures. Quan obren l'ordinador de l'Aram de fons hi ha la imatge d'un fetus com alienígena surant a l'espai, de la pel·lícula "A space odyssey". (Es projecta la pantalla). La mare s'esgarrifa i l'Aram explica que li agrada perquè li fa pensar en el que són les persones.	Aram i Helena.	Pis de la família.	A
22	Trenta	L'Aram està llegint a la seva habitació, està a punt d'apagar el llum quan entra la Laia, es despulla i el toca, ell li pregunta què està fent, es toquen, ell està torbat i de sobte s'aparta i li demana que se'n vagi. Quan s'adorm es projecta el seu somni, la Laia nua al mig d'una carretera de bosc.	Aram i Laia.	Habitació de l'Aram.	B
23	Trenta-u	El matí següent l'Aram està al balcó. Torna a trencar la quarta paret per parlar de les seves preocupacions amb el públic. Està nerviós, hauria d'escriure. Es fixa en una parella que passa per sota el carrer, pensa en veu alta que viuen esperant la mort, que de fet, ja fa temps que la seva vida ha perdut el sentit, que s'estan morint. La mort lenta.	Aram.	Balcó del pis de Sants.	B

24	Tretze	Es veuen els pares asseguts als seients del cotxe, ell condueix, discuteixen sobre com havien educat els fills i també sobre els pares de cadascú. Se sent un camió i les llums que il·luminen frontalment els pares, estan a punt de col·lidir, ell fa un cop de volant. Fosc. Se sent un fort soroll, impacten i hi ha una intensa llum que ràpidament s'apaga, silenci.	Helena i Lluís.	Cotxe de la família, carretera.	A
25	Dos	Una llum molt lleu al fons revela quatre figures, són els pares i l'Aram i la Lena petits amb les llanternes. El pare demana que les apaguin, hi ha una cuca de llum, la Lena pregunta a la mare què és i ella respon que és una estrella que els ha baixat a veure.	Aram, Lena (petits), Lluís i Helena.	Bosc.	A
26	Trenta-dos	Seuen els tres protagonistes al sofà amb unes crispetes mirant una pel·lícula. S'acaba, beuen cervesa i parlen de la mort i del futur de la Laia.	Aram, Lena i Laia.	Interior del pis de Sants.	B
27	Visió de la pròpia experiència (IIa)	La Lena enumera els dies que no hauria volgut viure.	Lena.	Sense localització.	Espai intermedi entre A i B.
28	Dinou	L'Aram i la Laia estan estirats en el llit d'una habitació d'hotel, ella li diu que sap poques coses d'ell, li fa preguntes. L'Aram s'obre i li parla d'ell, de la seva família, de l'accident, etc.	Aram i Laia.	Habitació d'hotel.	A

29	Trenta-tres	Al vespre. Entren a casa beguts, beuen més, parlen, canten, fan bromes i juguen al “jo mai mai”. Finalment, la Laia fa un petó a l’Aram i un altre a la Lena, que s’aixeca i es tanca avergonyida a l’habitació amb un cop de porta.	Aram, Lena i Laia.	Interior del pis de Sants.	B
30	Setze	La Lena anuncia a l’Aram que marxa una temporada a Amsterdam perquè necessita allunyar-se, ell l’acusa de fugir, és poc després de la mort dels pares. S’altera, està atemorit, li diu que l’odia i es tanca a l’habitació, ella es queda assentada al sofà afectada.	Aram i Lena.	Pis de la família.	A
31	Visió de la pròpia experiència (Ib)	L’Aram enumera els dies que no hauria volgut viure.	Aram.	Sense localització.	Espai intermedi entre A i B.
32	Trenta-quatre	L’Aram es lleva i troba una nota de la Laia que diu que ha marxat, es posa a buscar les seves coses i no queda res. Avisa a la Lena, que s’aixeca i llegeix la nota al menjador. Ell, desesperat, intenta trucar-li i enviar-li missatges, no respon. La Lena no entén que estigui tan alterat.	Aram i Lena.	Interior del pis de Sants.	B
33	Trenta-sis	Un escenari buit amb l’Aram al mig, altres personatges caminen desordenadament al seu voltant, alguns parlen fluix entre ells. L’Aram explica al públic com, quan passa el temps, la vida va perdent	Aram, Lena, Laia, Marina, figurant.	Sense localització.	Espai intermedi entre A i B.

		pistonada i s'alenteix, s'aplana. Els personatges cada cop caminen més lents i alguns van desapareixent de l'escenari. Quan l'Aram acaba el discurs torna a la ficció. Ja només queda la Lena en escena que se li posa davant i li demana què és la felicitat, ell respon que és la vida que es mou.			
34	Trenta-cinc	L'Aram, explica a la Lena que se'n va de Barcelona l'endemà, ella no pregunta on.	Aram i Lena.	Interior del pis de Sants.	B
35	Pròleg	(Idèntic a l'Epíleg - escena 2-). Apareixen dues siluetes a contrallum al balcó de Sants. Sona música de fons, suau, un piano, podria ser Llum, d'Albert Oliveres. És un comiat, es miren, s'abracen. Una veu en off que parla al públic presenta l'escena, és la veu de l'autor, descriu el comiat entre els dos personatges i adverteix: el seu món tot just comença. És una referència a l'origen narratiu de la història i una manera de començar l'obra imaginant per després entendre-ho tot.	Dues siluetes.	Balcó del pis de Sants.	Espai intermedi entre A i B.
36	L'etern retorn	L'Aram passeja per Basilea. S'imagina a la Laia en diferents llocs, com si la busqués. Sonen converses amb la Laia i músiques difuminades. Quan se li apareix en un lloc es	Aram i Laia.	Carrers de Basilea.	A

		frega els ulls i desapareix, ella va ballant al seu voltant, com un record fugaç, finalment se separen i surten cada un per un cantó de l'escenari.			
--	--	---	--	--	--

3.2 Equip d'actants i distribució de l'escena

Explicar una història en teatre requereix molt més que un diàleg, necessita un grup d'actors i actrius que encarnin aquest text a l'escenari i, justament, un escenari organitzat, decorat, ambientat de tal manera que es creï el clima necessari per a submergir el públic en la representació. Així doncs, aquest també és un punt rellevant del treball, on s'explica, a grans trets i sense endinsar-se en el treball de director o escenògraf, com caldria organitzar els recursos destinats a la construcció de l'obra teatral. Serà, però, a les exemplificacions on es detallaran les solucions que més esforç comportin pel que fa a traducció de la narrativa al teatre, o les que siguin estrictament necessàries en l'àmbit de guió, les més interessants. Els canvis d'escena i els detalls escenogràfics depenen de les necessitats sorgides en les descripcions de cada escena presents a l'escaleta.

Un dels reptes d'adaptar *La mort lenta* és enfrontar-se a la seva estructura, plena d'analepsis, d'anades i tornades del passat al present. És complex dur a terme una obra d'aquestes característiques en teatre adequadament perquè el públic se situï sense problemes. En aquest sentit, una solució a aquest repte es veu reflectit en la distribució general de l'escenari durant tota la representació, que es pot apreciar de forma entenedora al següent esquema:

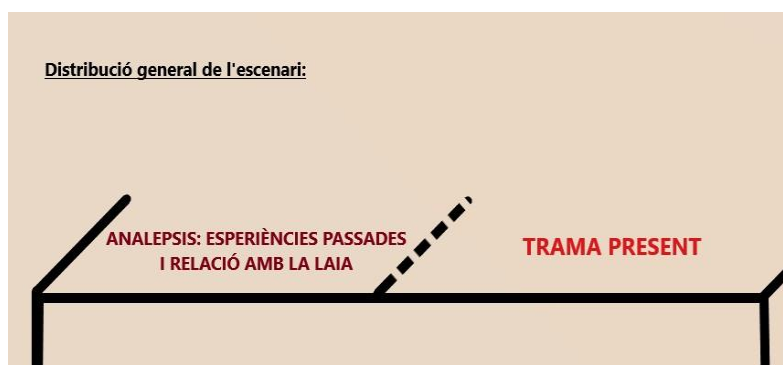


Figura 2. Distribució general de l'escenari. FONT. Elaboració pròpia.

Com s'observa, es divideix l'escenari per la meitat en dos espais, un, el de l'esquerra (A), dedicat a la interpretació de les escenes on es representen successos de la infantesa, adolescència i de la relació de l'Aram i la Laia i el de la dreta (B), dedicat a la interpretació de les escenes on es representen successos de la trama present, el fil conductor de l'obra. Les escenes que no pertanyen ni a la trama present ni a l'analepsi, que queden en un altre pla, com ara l'escena Zero o l'Epíleg, tindran lloc en un espai intermedi entre l'escenari A i el B. D'aquesta manera l'espectador se situarà perfectament en el temps i l'espai representat i podrà entendre el significat del que està succeint en escena, per fer-ho, a més, es reforçarà la diferenciació de les dues escenes mitjançant el joc de llums que, variant la intensitat i el to assenyalen quin espai forma part de la representació en cada escena, a més de transmetre un clima i un temps concret.

Pel mateix motiu, el de situar l'espectador en l'espai i en el temps es comptarà amb un equip de vuit actors i actrius, per a interpretar els papers d'Aram, que també faria el paper d'Eloi, de Lena (aquests dos interpretarien tant la trama present com els successos del passat en què ja són adolescents), d'Aram i de Lena petits, una actriu per al personatge d'Helena i Marina, de Lluís, una actriu per fer de Laia i de Montse i un actor per interpretar els papers de Jaume, d'autor, de cambrer i de figurant.

3.3 Reptes adaptatius, fórmules adoptades i exemplificació

A continuació es presenten cinc exemples, cinc escenes adaptades de la novel·la *La mort lenta* a format teatral. Han estat escollides justament per la seva dificultat de traducció al llenguatge escènic. Representen, cada una d'elles, un repte adaptatiu i, a cada una d'elles, se'ls donarà la solució que els aporti més sentit i coherència.

3.3.1 Exemplificació: Escena 1

El primer repte adaptatiu sorgeix ja a l'Escena 1, corresponent al capítol Zero de la novel·la, un joc de miralls metaliterari on apareix una imatge literària de l'autor escrivint el llibre, un recordatori al lector que tot el que està llegint és ficció. Així doncs, en aquesta versió adaptada s'ha buscat també fer aquesta advertència però situada a l'inici de tot, com una presentació. En l'obra teatral una imatge fictícia de l'autor dona pas a la ficció mateixa.

EXEMPLIFICACIÓ

Escena 1

Despatx d'AUTOR. Petit escriptori format per una taula blanca, un ordinador portàtil, un pot amb bolígrafs, una tassa buida de cafè i una llibreta. Davant de l'escriptori una cadira gris amb rodes. Al lateral un ventilador.

Dia d'estiu, al despatx hi entra molta llum.

AUTOR està assegut a l'escriptori, d'esquena, escriu nerviós, enèrgic, com si la història que escriu lluités per sortir de dins seu.

Vesteix amb roba senzilla, còmode i negra. Està emocionat i amb suor. Després d'una estona escrivint en silenci fa una pausa, fa un glop de la tassa buida i torna a escriure.

AUTOR:

*(dirigint-se al públic, cada cop més accelerat)
Mireu-me com escric, com estimo els dits contra el teclat com si fossin poltres esvalotats. Sense parar. Ja no em queda cafè. (fa una pausa, mira al costat) I la Lena? I l'Aram? D'on han sortit? On eren fins ara? (torna a escriure) Però mireu com surten de dins meu, com es mouen, com pensen, com parlen. I em criden i jo els sento. Els sento com si els conegués i hagués d'explicar la seva història, i el seu dolor es converteix en lletres i paraules i pàgines a l'ordinador. I flueixen soles, jo no he de fer res, només donar-los veu a través de les tecles. (de sobte s'enretira de l'escriptori, s'aixeca de la cadira i es gira de cara) I això és el que heu de fer, donar-los veu i deixar que s'apoderin de vosaltres, deixar que us expliquin la seva història. Perquè només ells ho poden fer.*

AUTOR queda un instant en silenci, hipnotitzat. Ràpidament torna a asseure's davant de l'ordinador, es mira les tecles un moment i comença a escriure clamorosament.

3.3.2 Exemplificació: Escena 5

El segon exemple és l'Escena 5 de l'obra, corresponent a l'annex del llibre "Notes per a la cartografia d'un jo (I): Visió de l'art i de la vida". Aquestes "notes" que apareixen al llibre són, altra vegada, un joc de miralls que fa referència a la creació de la novel·la i en aquest cas més concretament dels personatges. Ho explica així Mas Craviotto a l'entrevista: "...són fitxes sobre els personatges. Gairebé com si l'escriptor te les hagués deixat allà: "Mira, per construir els personatges vaig fer això. Em vaig basar en aquests documents, amb imatges, amb dibuixos,

amb redaccions, coses que els agrada, coses que no, que els agradaria haver oblidat, no haver viscut...". Al final és un altre joc metaliterari..."⁴³

En l'adaptació teatral s'intenta mantenir aquest joc allunyant momentàniament els personatges de l'acció i portant-los a un pla més analític, ells coneixen el seu personatge ara com una creació, sortint i tornant al seu paper.

EXEMPLIFICACIÓ

Escena 5

*Espai avançat al centre de l'escenari,
il·luminat per un focus. Ambient fred, com un
laboratori.*

*Apareixen ARAM per l'esquerra i LENA per la
dreta i se situen sota el focus, de costat. Van
els dos vestits senzills, còmodes, neutres. El
que porten es podria identificar com a pijama,
no destaca, no crida l'atenció.*

LENA:

*(mateix to amb que ARAM ha començat) Pel·lícula
preferida "Dreamers", de Bernardo Bertolucci.
(il·lusionada) L'he mirat un munt de vegades i em sé
els diàlegs de memòria. Em torna boja. De fet, es
basa en una novel·la que també m'agrada molt. Oh és
que sempre he volgut ser l'Eva Green amb aquella
manera de mirar-te, aquells ulls, aquell somriure, és
magnètica! I que em facin carícies i petons i sentir-
me estimada, desitjada!*

ARAM:

*També m'agrada Stanley Kubrick, Michael Haneke, Lars
von Trier...*

LENA:

*Christopher Nolan, els germans Coen, Roman
Polanski...*

ARAM:

Igmar Bergman, Yasujiro Ozu, Andrei Tarkovski...

LENA:

Federico Fellini, Alain Resnais, Alfred Hitchcock...

⁴³ Vegeu Annex I, p.69.

ARAM:
Yorgos Lanthimos, Alejandro Jodorowsky, Krzysztof
Kieslowski...

LENA:
Xavier Dolan, François Ozon i Wes Anderson.

ARAM:
Novel·la preferida "Demian", de Hermann Hesse.
(*dient-ho com si fos un secret*) Però somio amb tenir
un millor amic com Max Demian. Ell diu que la
humanitat s'obstina a negar una part de la realitat,
però hauríem de venerar el món en la seva totalitat!
Perquè al món el bé i el mal hi conviuen,
coexisteixen i són indestruïbles. Som els humans que
ens hem obstinat a classificar les coses que
existeixen entre bones i dolentes, entre morals i
immorals. Però les coses per si soles no són ni bones
ni dolentes. Hesse proposa un Déu que integri també
el diable, un Déu...

LENA:
(*tallant-lo*) Però, Aram, si no reprimíssim els
instints, no podríem viure en societat.

ARAM:
(*remugant, abatut*) No has entès res...

LENA:
Novel·la preferida "On the road", de Jack Kerouac. És
una història trepidant sobre...

ARAM:
Aquest llibre no val res. Que sí, que la generació
beat i tota la pesca, però l'únic que fan els
personatges és drogar-se, anar d'aquí cap allà sense
cap sentit i follar com si no hi hagués demà. Què
t'aporta?

LENA:
Ai, Aram, et penses que sempre tens la veritat
universal i absoluta de tot?

(*es miren*)

LENA I ARAM:
Salinger, "El vigilant en el camp de sègol".

ARAM:
És genial.

LENA:
Em fascina.

ARAM:
Música clàssica: Wagner, Schuman, Mahler, Schubert,
Vivaldi. També m'agrada el jazz.

LENA:
El pop i el rock, les que sonen a la ràdio. Tot i que
em sé totes les cançons del Bruce Springsteen.

ARAM:
David Bowie.

LENA:
Algunes.

ARAM:
Leonard Cohen, Bob Dylan, i sí, me'n vaig alegrar
quan li van donar el Nobel. També Neil Young i els
Beatles.

LENA:
Mmh... Només les típiques.

ARAM:
També m'agrada Manel, Atònia Font i Mishima.

LENA:
Els Amics de les Arts, Sau, Sopa de Cabra i Lax'n
Busto.

ARAM:
Jo he estudiat Filosofia.

LENA:
Jo Història de l'Art.

ARAM:
(com si LENA no el sentís, dirigint-se al públic) La
Lena viu amb una por immensa a allunyar-se de les
coses que es poden veure i tocar i té la necessitat
d'etiquetar-ho, de classificar-ho tot.

LENA:
(també dirigint-se al públic) L'Aram viu en els mons
abstractes del pensament i *(cansada i irònica)* no
para de repetir que el món és un caos irracional
sense centre i que tota etiqueta en dinamita el
matís, la diversitat, la complexitat. *(ara dirigint-
se a ARAM)* Però hem d'anomenar les coses per un nom!

ARAM:

Podem posar noms a les coses amb la finalitat de designar-les, però sense perdre de vista el caos de la realitat en què vivim. Lena, hi ha milions de realitats que no tenen nom, i tu ni n'ets conscient!

(LENA no sap què dir, hi ha una pausa)

LENA:

Aram, ja has comprat ous? Aquest matí no en quedaven.

ARAM:

(sospira) Sí, ja n'he comprat.

ARAM surt per la dreta. LENA es dirigeix a l'Escenari B on, sense llum, encara hi ha l'interior del pis de Sants. A les fosques obre la nevera, que li il·lumina el rostre. Agafa una caixa d'ous, plena, se'ls mira, la torna a col·locar dins la nevera i la tanca. Desapareix pel mateix lloc que ARAM.

3.3.3 Exemplificació: Escena 14

L'Escena 14 és una de les solucions més explícites que es plantegen en aquesta adaptació per tal de transmetre el paral·lelisme que estableix la novel·la entre els protagonistes de la trama i el seu passat, el qual esdevé clau per entendre el seu present, per entendre, precisament, la trama.

En aquesta es porta el paral·lelisme al seu significat literal i es representen, alhora, dues escenes, una de la trama present, corresponent al capítol Vint-i-sis i una de quan l'Aram i la Lena eren petits, corresponent al capítol Sis del llibre.

EXEMPLIFICACIÓ

Escena 14

Escenari B: Habitació de LENA. És una habitació generalment ordenada, amb varis llibres i la roba que portava abans d'anar a dormir abandonada pel terra. Algun element decoratiu entre els quals un retrat d'Artemisia Gentileschi imprès sobre paper. Només s'aprecia amb claredat el llit de matrimoni on dorm LENA de costat amb un llençol blanc que la cobreix fins les espatlles.

L'habitació s'enfosqueix.

Escenari A: Habitació de LENA PETITA i ARAM PETIT. És un espai petit, senzill, decorat de forma infantil, estàndard, de color carbassa. Amb dos llits col·locats paral·lels un a cada costat de l'habitació. Al llit de l'esquerra hi ha ARAM PETIT, al costat de la finestra i al de la dreta LENA PETITA, al costat de la porta. L'habitació té una llum molt lleu.

LENA PETITA:

El papa està molt trist.

ARAM PETIT:

Per què ho dius, això, Lena?

LENA P:

(es mou sota els llençols) No ho sé, l'hi noto. I el papa quan està trist no ve tant a casa, i quan ve a casa no diu gaires coses i si no diu gaires coses la mama també es posa trista i s'enfada una mica.

(els dos queden pensatius)

LENA P:

Em fa por la foscor.

ARAM P:

Per què?

LENA P:

Perquè a la foscor hi poden passar coses que no veiem i no m'agrada que passin coses que no veig.

(hi torna a haver silenci)

ARAM P:
I per què creus que el papa està trist?

LENA P:
No ho sé. Potser perquè es barallen sempre amb la
mama, i de vegades sento que discuteixen per culpa
nostra.

ARAM P:
Per culpa nostra?

LENA P:
Sí. Quan es barallen a la cuina, van dient els
nostres noms. Jo els he sentit. Però no sé ben bé què
diuen. I també parlen de la iaia. A la mama no li
agrada la iaia. I al papa no li agrada la mama.
(silenci) Jo crec que la mama i el papa ja no
s'estimen perquè ja no es fan petons. I la mama mai
somriu. Abans sempre estava contenta.

(hi ha un llarg silenci)

L'habitació s'enfosqueix.

*A l'Escenari B LENA es mou sota els llençols. Al
fons hi ha una pantalla on de sobte sembla que
s'hi està projectant quelcom però acaba apagant-
se.*

*ARAM PETIT fa un gemec i un espasme, està
plorant amb el cap sota els llençols.
L'habitació s'il·lumina lleugerament.*

LENA P:
Aram, estàs plorant? (silenci) Aram?

*ARAM i LENA petits, s'adormen. L'habitació queda
a les fosques.*

*S'il·lumina lleugerament l'habitació a
l'Escenari B, LENA torna a moure's sota els
llençols. A la pantalla del fons es projecta un
telèfon de dutxa per on hi comencen a sortir
grills en comptes d'aigua, són cada cop més i
van envaint tot el lavabo, cada cop fan més
soroll i es llencen a la càmera cap endavant.
LENA cada cop es mou mes nerviosa al llit i fa
espasmes mentre dorm. De sobte al mig del plat
de dutxa els grills han format un cercle i al*

mig hi ha un grill més gran que de cop i volta s'alta cap a la càmera i la pantalla queda negra. S'il·luminen les habitacions i LENA i LENA PETITA es desperten sobresaltades fent un crit. LENA hiperventila i LENA PETITA plora.

ARAM P:
Què passa, Lena?

LENA P:
(plorant) Era l'aranya, era l'aranya. Ha vingut l'aranya i era ella que se'm volia menjar a mi.

A l'Escenari B LENA deixa d'hiperventilar i es queda asseguda amb la mirada perduda.

ARAM P:
Era un somni, Lena.

(hi ha un silenci)

LENA P:
Aram, vens a dormir amb mi?

ARAM PETIT s'aixeca sigil·losament, s'estira al costat de LENA PETITA i l'abraça. A l'altre costat LENA també s'estira al seu llit.

Fosc.

3.3.4 Exemplificació: Escena 17

L'Escena 17 correspon a l'annex del llibre "Notes per a la cartografia d'un jo (IVb): creació a l'entorn de la pròpia experiència", on es presenta una redacció de tema lliure de quan l'Aram tenia onze anys per a l'assignatura de català. La dificultat es troba doncs en encaixar un document escrit integrat en una novel·la en una obra teatral.

En l'adaptació serà el propi Aram d'onze anys qui presenti la redacció. Cal esmentar també que la seva posició, igual que la de la resta d'escenes, ha estat pensada. La redacció parla d'un monstre que viu a la cuina i d'una princesa que dorm a la mateixa habitació que l'Aram. Quan arriba l'escena 17 ja se sap què significa la cuina per a la família, és on sempre hi ha les discussions entre els pares, i també es coneix la princesa que dorm a l'habitació de l'Aram, la Lena.

EXEMPLIFICACIÓ

Escena 17

*Espai avançat al centre de l'escenari,
il·luminat per un focus. Ambient fred, com un
laboratori.*

*Apareix a l'escenari ARAM PETIT amb un paper
d'in-A4 a la mà. Vesteix de carrer amb uns
pantalons texans curts i una samarreta llisa.*

ARAM P:

(dirigint-se al públic) Avui he d'entregar una redacció de tema lliure que ens va manar la mestra de català on hi ha d'haver una comparació, (de memòria) que és quan compares una cosa amb una altra perquè s'assemblen i fas servir la paraula "com". Us la llegeixo: A la cuina hi viu un monstre. És lletg i pelut i té tantacles. Algunes nits el sento cridar però la porta sempre està tancada i quan estic al llit apunt d'adormirme el sento molt fort i fa crits i treu verí. És molt gros el monstre, gros com un oceà,... Ah, aquesta és la comparació, està molt bé perquè jo me'n recordo que quan vam anar a Galícia i vam veure l'Atlàntic... Aquella aigua no s'acabava mai! Llavors, el monstre és gros com un oceà, i està a tot arreu, i s'ha menjat als meus pares i els meus pares ja no hi són. Un dia van entrar a la cuina i el monstre sel's va menjar. Té unes dents punxagudes i una llengua rosa molt afilada i quan estic a l'habitació somio que al meu costat hi ha una princesa que dorm, com les de les pelis i després li he de fer un petó perquè es desperti i quan es desperta ja no és un somni, és de veritat! i ens casem i anem a viure en un castell molt molt molt molt gran que està molt molt molt molt lluny del monstre. I vivim feliços per sempre mes i el monstre com que ja no té ningú a qui menjar-se i com que és molt gran i no pot sortir de la cuina es mor de gana i no ens molesta mai mes. I... el conte s'ha acabat!

ARAM PETIT saluda al públic i desapareix.

3.3.5 Exemplificació: Escena 33

Ja s'ha exposat anteriorment, però de forma molt breu que el capítol Trenta-sis de *La mort lenta* és especial. És un capítol reflexiu, sense acció, i l'únic de la trama present que no està en la posició indicada, ja que es troba abans que el capítol Trenta-cinc.

Un narrador extern explica com l'Aram i la Lena s'adonen que la vida, amb el temps, va perdent embranzida i es va aplanant, alentint. I cada cop és més inusual trobar alguna cosa que els sorprengui, que els commogui, alguna cosa especial de veritat.

No cal dir doncs que, escenificar un text emès per un narrador extern i on no hi ha cap tipus d'acció és un repte adaptatiu prou complex per merèixer cura i atenció. En l'Escena 33 s'intenta representar una imatge que reproduïx aquesta sensació d'alentiment i transformar el text en un monòleg que encarna l'Aram, potser el personatge que més s'ajusta a un discurs com aquest.

EXEMPLIFICACIÓ

Escena 33

Escenari net, buit, ambient íntim. ARAM al centre de cara al públic. Sona una música de fons suau, instrumental, tranquil·la. LENA, LAIA, MARINA i FIGURANT caminen de forma desordenada al seu voltant. Al principi apressadament i parant a parlar entre ells, a mesura que avança el discurs caminen més lent i poc a poc ni es miren. Aleshores comencen a desaparèixer amb calma en aquest ordre: FIGURANT, MARINA i LAIA.

ARAM i LENA vesteixen de carrer, informal, estàndard, neutre. FIGURANT, MARINA i LAIA vesteixen de negre.

ARAM:

(dirigint-se al públic) No sé si us heu adonat que, en un punt imprecís entre l'adolescència i l'edat adulta, la vida comença a desgastar-se. I, per suposat, t'oblides de tot aquell mite de menjar-se el món i entens que és el món el que se't menja a tu. El pas del temps ho arrasa tot i erosiona les coses, les persones, les emocions, les experiències... I la vida perd potència, perd força i s'aplana. I els records ho edulcoren tot. No us fa ràbia? Res és tan bonic com ho recordes, tan idíl·lic, tan terrible, i tothom exagera quan els explica per a que aplaudeixis o te'n compadeixis. *(desapareix FIGURANT)* I, al final, tens la sensació d'haver-ho vist tot, perquè has llegit tants llibres, vist tantes pel·lícules, escoltat tantes cançons, conegut tantes persones, tingut tantes converses, anat a tants concerts, obres de teatre, musicals, vist tants paisatges, monuments, quadres, edificis... Que sembla que ja no et quedi res per descobrir, que ja no hi hagi res que et colpeixi, que t'emocioni, que et prengui l'ànima, que sigui bell, bell de veritat. *(desapareix MARINA)* És com si tot es repetís infinites vegades en un cercle que gira sobre ell mateix i tu ets al mig, veient passar per davant sempre les mateixes coses, les mateixes cares, les mateixes històries, les mateixes vides. I penseu en tota la vida que us queda per davant! Quina llosa! *(canvia a un to més amable, esperançador)* I, quan un dia, de sobte, per fi trobes alguna cosa que t'estremeix, que t'emociona, l'estimes. Te l'estimes amb bogeria i la cuides i la valores amb ardor. Sigui el que sigui, una fotografia, uns acords, una persona, una història... T'omple de vida. *(desapareix LAIA)* Però llavors penses en el temps que pot passar fins que tornis a trobar-te amb la bellesa cara a cara. I t'envaeix una tristor immensa perquè saps que segurament hauràs d'esperar molt a trobar-te amb la vida que es mou, que avança, que et sorprèn, a trobar alguna cosa diferent, que t'impacti, que et commogui, que et penetri i es quedi molt de temps dins teu.

ARAM es gira de costat i es troba LENA de cara.

LENA:

Aram, què és per a tu la felicitat?

ARAM:

La felicitat és la vida que es mou. *(somriu)*

ARAM i LENA desapareixen de l'escenari.

Conclusions

L'objectiu principal d'aquest treball ha sigut abordar els reptes que significa plantejar l'adaptació teatral d'una novel·la. Aquests reptes que sorgeixen de les diferències entre la narrativa i el teatre, exposats en l'anàlisi teòrica d'aquests dos gèneres literaris i que s'han pogut constatar en l'elaboració de l'adaptació general del llibre i la proposta de solucions per a cinc escenes d'aquesta. S'ha observat, doncs, com el llenguatge narratiu presenta una extensió i unes característiques descriptives, estètiques, estructurals, etc. que s'allunyen de l'escena en viu que, com suggereix el nom, destaca per la seva presencialitat i demanda d'acció.

Aquest contrast es veu reforçat en el cas de *La mort lenta*, singular per l'experimentació narrativa de l'autor. En la lectura de la novel·la s'ha pogut apreciar com Mas Craviotto empra una estructura notablement particular amb capítols que alternen una enorme analepsi farcida d'anècdotes i successos passats amb la trama present, absent d'acció destacable, que exposa la quotidianitat de dos personatges molt treballats que compten amb una construcció altament elaborada. A més, s'hi han trobat excursos reflexius, recursos metaliteraris, llistes de referents culturals, documents visuals, etcètera.

D'aquesta manera, com diu Mas Craviotto a l'entrevista, els gèneres desdibuixen els seus límits i es fusionen. Fet que es trasllada a la part creativa del treball. S'aprecia en algunes de les solucions que es proposen als reptes adaptatius elaborats, com el trencament de la quarta paret entre els actants i el públic, la inclusió de projeccions audiovisuals o la distribució de l'obra en escenaris múltiples. Solucions, recursos, que s'integren en una adaptació general de la novel·la que en redissenya l'estructura fent una tria i distribució dels capítols del llibre en escenes que guien el públic en el relat. I és que la proposta pretén, tot mantenint l'essència de la novel·la, reforçar l'acció de la història a l'escenari, adaptar-se a la presencialitat del teatre i oferir un fil conductor en què els personatges evolucionin davant del públic. Condicions que, tal com assenyala Cedó a l'entrevista, són essencials perquè l'espectador s'emocioni.

Així doncs, es dona per assolit l'objectiu de mantenir l'essència de *La mort lenta* en una versió en format escènic que, mitjançant el teatre, que com s'ha vist ofereix in comptables possibilitats, enfocaments i utilitats diferents, acosta aquesta història a l'espectador des d'una mirada diferent.

Fonts d'informació

Cedó, C. (2021). *Entrevista: Clàudia Cedó / Entrevistada per Poltre Esvatotat*. Viu la mort lenta. Treball de recerca.

Consorci per la Normalització Lingüística i Terços amunt! (2011). *Tipologia textual*.

Equipo editorial, Etecé. (2020, setembre). *Teatro - Qué es, origen, elementos, características y obras*. Concepto. <https://concepto.de/teatro/>

Institut del Teatre (2010). *Adaptació*. ITeatre.

<https://www.institutdelteatre.cat/publicacions/ca/enciclopedia-arts-esceniques/id1061/adaptacio-2.htm>

Magnòlia. (Ed.). (2011). *Monzònia, del text narratiu al text teatral*.

Mas Craviotto, X. (2020). *La mort lenta*. L'Altra editorial.

Mas Craviotto, X. (2021). *Entrevista: Xavier Mas Craviotto / Entrevistat per Poltre Esvatotat*. Viu la mort lenta. Treball de recerca.

Melendres, J. (2006). *La teoria dramàtica: un viatge a través del pensament teatral*.

Diputació

de Barcelona. Institut del Teatre.

T. (2021, 20 maig). *Teatro - Concepto, Significado, Tipos y Características*. Tipos de arte. <https://tiposdearte.com/teatro>

Úcar, X. (1991, maig). *Animació sociocultural i teatre: avaluació de la intervenció sociocultural amb tècniques i elements teatrals*. Universitat Autònoma de Barcelona. Departament de Pedagogia Sistemàtica i Social.

Annexos

Annex I: Entrevista: Xavier Mas Craviotto



Figura 3. Xavier Mas Craviotto. FONT. Universitat de Barcelona.

Aquesta és l'entrevista que es va realitzar telemàticament dimarts 28 de setembre de 2021 a Xavier Mas Craviotto [Navàs, 1996], el jove i talentós autor de la novel·la subjecte de treball en aquest projecte: *La mort lenta* [premi Documenta, 2018]. Una conversa molt interessant, profunda i profitosa amb la persona que guarda l'ànima bressol d'aquesta història que ha sigut de gran ajuda per confirmar que l'anàlisi que s'ha fet de la novel·la és encertada i per a conèixer i entendre amb més detall l'obra que s'ha tractat, d'on sorgeix i quins són tots els secrets que atresora. L'impuls d'una onada de certeses.

Comencem pel principi, com vas començar a escriure? Des de quan escrius i des de quan t'agrada?

Doncs és una pregunta bastant difícil perquè, com diu l'Aram al llibre, de vegades, les coses no tenen principis ni finals, no? Quan ens ho mirem amb perspectiva, ho veiem una mica borrós. A mi és el que em passa amb l'escriure. Però abans de l'escriure, hi ha un pas previ, que és el llegir. Jo em vaig posar a llegir per plaer relativament tard. No era un lector especialment voraç. Llegia quan m'obligaven a l'escola. Els llibres no em cridaven l'atenció, no he crescut en una casa plena de llibres, ni res de tot això. Però sí que recordo molt bé un dia, era diumenge, estava a casa, m'avorria com una ostra i li vaig dir a la meua mare: "M'estic avorrint, què faig?" I em va dir: "Doncs agafa un llibre. I vaig agafar un llibre del meu germà

més gran, de segon o tercer d'ESO, que era *Ull de Vellut*, de Francesc Josep Delgado. El vaig agafar, el vaig llegir i, ostres, em va durar un dia. I després vaig agafar un altre llibre del meu germà de quan feia tercer d'ESO. I en pocs dies m'havia llegit totes les lectures obligatòries del meu germà més gran i tots els llibres que hi havia a casa, que no eren gaires, la veritat. Aleshores, jo vaig començar a anar a la llibreria i allà ja va començar la meva passió per la lectura, i potser tenia catorze anys, per tant, va començar bastant tard. Llavors jo crec que amb el llegir ja va venir l'escriure. Sí que des de petit m'agradava molt fer contes, històries, redaccions... Recordo que quan anava a l'empresa que tenien els meus pares, sempre demanava que em deixessin l'ordinador i m'obriessin un "Word" per posar-me a escriure qualsevol cosa, em feia molta gràcia. Des de llavors no he parat. Però, sí que tinc un moment bastant crucial en això d'escriure al principi, que és quan vaig començar a escriure una novel·la sencera. Va ser amb 16 anys, diria, que vaig escriure la meva primera novel·la sencera, i el que vaig fer va ser enviar-li un correu electrònic al meu escriptor preferit en aquell moment, que era Jordi Sierra i Fabra, que a mi me l'havien fet llegir a l'institut i m'agradava molt. Vaig fer la bogeria de dir-li: "Mira, he escrit això, a veure si t'ho pots llegir". Ell em va dir que rebia moltes novel·les de gent jove com jo que escrivia i que, per això, va crear un premi literari per gent menor de 18 anys, que m'hi presentés. I sí, vaig enviar el llibre al seu premi, era un premi en castellà, perquè era d'Espanya i Llatinoamèrica. Era molt curiós aquell premi perquè t'enviaven una carta, una mena d'informe amb puntuacions, les que t'ha posat el jurat sobre la teva obra. I vaig suspendre, però estrepitosament. Em van posar un quatre, un quatre i un cinc, em van aprovar una categoria. Clar jo, en lloc de deprimir-me, vaig dir: "Però com pot ser si aquest llibre està molt bé? Doncs l'any que ve en faré un altre i m'hi tornaré a presentar". Amb disset anys ho vaig tornar a fer. Vaig fer una altra novel·la, la vaig tornar a enviar i aquell any no em van ni enviar la carta de tan desastrosa que devia ser. Llavors, l'últim any que m'hi podia presentar, que ja tenia els divuit anys a punt de fer, vaig escriure una novel·la, que era la part pràctica del meu treball de recerca, com això que estàs fent tu ara. Doncs jo vaig fer un treball de recerca que era: "Els temes que afecten els joves, tractat des del punt de vista de la literatura juvenil". Els llibres juvenils tracten l'anorèxia, la bulímia, les drogues, el bullying... i aquests temes ens afecten quan som joves o anem a l'institut. Jo vaig triar l'anorèxia, perquè era un tema del qual no en sabia res, tenia el repte de documentar-me i vaig escriure la tercera novel·la per presentar-me al premi del Sierra i Fabra. Aquell any vaig rebre la carta; m'havien posat un nou, un nou i un deu i em va trucar el mateix Sierra i Fabra dient-me que havia quedat dotzè finalista d'Espanya i Llatinoamèrica. I em va felicitar dient-me que després de tres anys ara havia fet un bon llibre, des de llavors hem tingut molt bona relació i quan vaig publicar *La mort lenta* em va escriure, encara se'n recordava de mi, per

felicitar-me. És una persona molt propera i molt estimada. Jo crec que a partir d'allà no he parat mai més d'escriure. I va començar així, una història molt llarga...

Ara, fixant-nos més en la teva carrera. Comences publicant poesia i després fas el salt a la novel·la. Què t'empeny a fer aquest salt i en quin gènere et sents més còmode?

Jo diria que potser no hi va haver un salt, perquè de fet vaig començar escrivint narrativa i de poesia no n'havia fet gairebé mai, en vaig començar a fer quan estudiava la carrera a la Universitat de Barcelona, perquè tenia una companya que també escrivia i ella escrivia únicament poesia i jo escrivia narrativa i em va animar a provar de fer versos i també em va agradar. Vaig veure que era un altre vehicle, i era molt interessant veure que, potser una idea, que en narrativa no funciona, sí que funciona en format poema o en vers. I això em va ampliar molt els horitzons per dir: "Ostres! Totes les idees que tens al cap, en funció de la idea que sigui la pots vehicular en narrativa o en poesia, depenent del que et demani aquesta idea". A mi m'agrada molt pensar que cada idea et demana un vehicle, i de vegades comences escrivint narrativa i veus que allò ha de ser un poema, o que comences escrivint un poema i veus que no, que allò ha de ser una prosa, potser poètica, però una prosa al capdavant. Jo crec que cada idea, de fons, et demana un gènere, una forma, un cos. És com si et demanés un cos on viure, i tu li has de donar el cos que et demani, i el fet de descobrir la poesia i escriure'n a la universitat, em va ampliar molt els horitzons en aquest sentit. Des de llavors, he anat escrivint narrativa i poesia indistintament, faig les dues coses alhora i a més a més, m'agrada molt fer-ho alhora. Penso que els gèneres no són categories separades, és una mena de continuum, com un espectre difuminat. Pots moure't més en els extrems, però també pots jugar molt al mig, i a mi m'agrada molt jugar al mig. Com per exemple: quan escric poesia, m'agrada molt que siguin narrativa, faig moltes proses poètiques, que és una barreja de narrativa i poesia. Però, d'altra banda, *La mort lenta* és una novel·la molt poètica també, per tant, m'agrada molt aquest joc de gèneres, barrejar, que es fonguin, m'agrada. A mi aquesta compartimentació de: això és poesia, això és narrativa, separadíssim... No, juguem amb els gèneres i fem experiments i això sempre està bé, perquè així surten coses noves. També m'agrada que a les meves obres el que escric, dialogui. Si escric un llibre de poemes i una novel·la alhora, m'agrada que es toquin també.

Com comences a escriure la mort lenta? D'on neix?

És una pregunta molt difícil, me la fan molt, i mai la sé respondre gaire. Vaig començar a escriure fragments un estiu, recordo que tenia moltes coses al cap, perquè havia fet un seguit de lectures, havia viscut un seguit de coses, havia sentit coses aquí, coses allà, havia vist pel·lícules que m'havien inspirat molt... Tenia una barreja de coses dins del cap i aquell estiu quan vaig tenir tres mesos per poder-m'hi dedicar, va ser una mica com poder obrir una vàlvula d'escapament. Tot allò va sortir. Tot allò que vius, tot allò que llegeixes, les pel·lícules que mires, el que t'expliquen, el que et passa a tu... Tot allò crea una mena de barreja dins teu. Quan vaig començar jo no sabia què seria allò. Vaig començar fent paràgrafs, fragments... i veia que allà hi havia una història, sí, i no sabia si seria un conte, una novel·la i al final m'hi vaig obsessionar moltíssim, vaig estar tot l'estiu centrat en allò. El vuitanta o noranta per cent del meu cap estava en allò, la resta per menjar i dormir. Va ser un procés molt intens. De fet, la vaig escriure en un estiu, i això no m'ha passat mai més. Escriure en un estiu és molt complicat, realment has de tenir molt clar el que vols fer, i jo no sé si en aquell moment ho tenia clar o no, però en tot cas sí que tenia totes les idees acumulades, jo crec.

***La mort lenta* parla de canvis. De finals que són nous principis, de moviment. És aquest el missatge que vol transmetre?**

No ho sé si amb *La mort lenta* o quan jo escric vull transmetre cap missatge en concret, perquè, de vegades em diuen: "Amb el llibre, què volies dir?". Clar, tu et veus obligat a respondre: "El que volia dir amb el llibre, ja ho he dit al llibre, no?". Un llibre no es pot parafrasejar, no pots explicar-lo, dir: "D'acord, en aquest llibre volia dir això". No, jo el que volia dir, és al llibre. Però crec que *La mort lenta*, d'entre moltes altres coses, parla de principis i finals, però també parla de molts altres temes, que a mi, en aquell moment, en el moment d'escriure el llibre, m'interessaven. M'interessava molt, per exemple, com els grans conceptes com l'amor, la dependència i el desig, es confonen i es barregen. Què els passa a l'Aram i la Lena? S'estimen, però alhora necessiten distància l'un de l'altre, l'amor se'ls barreja amb el desig, el desig amb la dependència, la dependència amb l'amor... Allò que et deia abans dels gèneres, també es pot aplicar a totes aquestes emocions i a tots aquests sentiments, les coses no tenen límits, no són categories estàtiques, sinó que les coses es barregen i està bé que sigui així. El que passa és que nosaltres, els humans, sempre anem posant nom a les coses, per entendre-les. Però clar, les coses sempre s'escapen del seu nom. Tu diràs: "Això és desig,

això és amor, això és dependència...". Però les coses van per lliure, independentment de les paraules. M'interessava molt explorar això, com aquests conceptes es barregen. Llavors també m'interessava molt, per exemple, sobretot arran d'unes lectures que jo havia fet abans de l'estiu: Nietzsche, Herman Hesse... que són autors que també cito al llarg del llibre, el tema de la moral. La moral com a constructe. Les coses que estan bé i les coses que estan malament són decisions humanes. Però les coses no són bones ni dolentes per si soles. Som els humans qui les separem, qui diem quan una cosa és bona i quan és dolenta. Creem unes convencions, unes normes, per poder viure en societat, però m'interessava molt explorar què passa quan es trenquen aquestes normes. Perquè en el nostre cap sempre es trenquen aquestes normes, però mai ho deixem sortir a fora. És a dir, el nostre cervell va per lliure, som nosaltres qui ens l'hem d'anar reprimint, perquè sabem que això és dolent, o això és bo o sabem que en societat no es pot fer, però el nostre cap ens ho demana, ho vol fer. Per tant, el nostre cap és lliure, no està subjecte a cap moral. També m'atreia molt el tema de la mort i la pèrdua. La mort sobretot des d'aquest doble punt de vista. La mort física del cos, això ho diu el llibre, la mort física és un moment: ets viu, i al cap d'un segon ets mort. La mort és un moment, és un segon. Passes de ser-hi a no ser-hi. Però després hi ha l'altra mort, que és aquesta mort lenta, del títol, que és tot allò que es va buidant de sentit al nostre voltant. La mort de les coses no materials, la mort de tot allò que hem construït, la mort de les relacions, la mort dels somnis, la mort dels significats de les coses, quan veus que en el teu entorn tot perd el sentit. En aquest cas, l'Aram i la Lena que s'han d'enfrontar a la mort dels seus pares. Evidentment, quan es moren els pares de tan joves, t'adones que no hi ha res que tingui sentit. Que la mort és arbitrària, que arriba un dia, que els teus pares es moren i no hi ha cap raó al darrere, es moren i prou. Com pot ser que l'existència sigui això? Tots aquests temes m'interessaven molt de tractar al llibre.

Creus que gestionem malament els finals? Ens fan por? I a tu?

No sé si els gestionem malament o bé, però com diu el llibre: molts finals són principis. Crec que la vida és un seguit d'etapes i les anem obrint i tancant contínuament i penso també que està bé que sigui així. Si no pogués tancar i obrir etapes, em sentiria força angoixat, tindria la sensació d'asfíxia. Allò d'estar sempre dins del mateix cicle, dins de la mateixa etapa, és una cosa que crec que no m'agradaria. Però sí que hi ha gent que se sent molt còmode dins d'una certa zona de confort, dins d'un cicle, dins d'una etapa. Com que ja ho coneixen tot dins d'aquesta etapa es poden moure còmodament i els hi fa por sortir-ne. En el meu cas, jo soc totalment el contrari. Quan ja conec tot el meu entorn, tota la meua etapa, necessito tancar-la

i anar a una nova etapa on tot sigui desconegut. Seguir explorant, seguir coneixent... A mi la idea que una cosa sigui nova, que tot sigui nou, que ho tinguis tot per conèixer... és una sensació que m'agrada molt. Per exemple: l'any passat me'n vaig anar a viure a Anglaterra, que és on soc ara, amb la covid, amb el Brexit... Vaig triar el pitjor moment de la humanitat per venir a Bristol, però t'has de llençar a la piscina, perquè si tardes massa a llençar-te sempre tens temps per trobar excuses. Nova etapa i ja veurem què trobo. Quan acabi tot això segur que tancaré aquesta etapa i me n'aniré a una altra cosa. M'agraden molt els finals, perquè també són començaments i els començaments m'encanten.

La mort lenta, aquesta mort que no és física, que ens afecta a nosaltres i a les nostres relacions, potser sense que ens n'adonem, quin paper desenvolupa en el nostre món, en la nostra societat? Com la trobes en la quotidianitat del dia?

Crec que és a tot arreu. Les coses es van morint al nostre voltant constantment. El que és important, crec, és que quan aquestes coses moren, en puguis construir de noves. Al final amb aquesta mort lenta és el que deia. El que volia transmetre una mica amb aquest concepte era sobretot la mort dels significats, la mort dels sentits. És a dir, els humans necessitem que les coses tinguin sentit, perquè si no tot és arbitrari, res té sentit, l'existència no té cap mena d'objectiu i per què viure? Necessitem els sentits, ens hi aferrem. Aquests sentits no neixen del no-res. Som nosaltres que els construïm perquè sobreviure vulgui dir alguna cosa. Clar aquests sentits, crec, es van morint constantment quan prens consciència que tu tens una construcció. Però crec que també és important que quan hi ha alguna cosa que s'apaga, una relació que es desgasta, que s'erosiona... és important saber construir sobre la terra cremada, saber tornar a construir. Penso que el que passa amb l'Aram i la Lena és que es veuen incapaços, durant un període de les seves vides, de construir sobre la destrucció. De cop es veuen sense els pares, sols, en un pis, que més que un pis és un refugi, perquè estan ressentits davant del món i de la vida i allà creen una mica el seu espai, el seu búnquer, gairebé. Estan protegits allà dins, només es tenen l'un a l'altre. Jo crec que això ho fan en certa manera, perquè veuen que res té sentit. Quan se't moren els pares tenint vint-i-escaig anys dius: "Però com pot ser?". Crec que la mort lenta és a tot arreu i el que importa és aprendre, més enllà de la mort lenta, a trobar la vida lenta. Aquesta vida del detall. Viure en profunditat. Hi ha un capítol a la novel·la, en què no hi ha acció. Un capítol descriptiu. Que diu que l'Aram i la Lena tenen una sensació de desgast. On llegeixen llibres i no creuen que arribin a emocionar-se mai més amb un llibre o amb una pel·lícula. Tenen la sensació que ho han viscut tot. És clar, tenen uns vint anys i els ha tocat viure molt en molt poc temps. Tenen

una sensació de desgast molt bèstia. Han caigut en una mena d'inèrcia. Han perdut una mica les emocions. Les emocions se'ls han desvinculat de la realitat. Jo crec que la vida lenta és aquesta connexió forta que hi ha entre les emocions i les coses del món, la realitat. És a dir, que puguis viure amb aquesta profunditat i que no automatitzis les emocions, que no mecanitzis els sentiments, sinó que realment siguin honestos, sincers. Això crec que és important conservar-ho i no és gens fàcil. A mesura que vas vivint, acabem rutinitzant les emocions. Jo m'hi he trobat en veure tantes pel·lícules, jo que soc molt cinèfil, m'agrada molt el cinema, que cada cop m'és més difícil trobar pel·lícules que em diguin alguna cosa, perquè tens la sensació que has vist les coses molts cops. I llegint el mateix. És aquesta sensació de desgast que és important intentar apartar.

A l'hora d'escriure, imagines els personatges abans que l'acció? D'on sorgeix aquest univers profund i extremadament detallista de l'Aram i la Lena? Quin pes narratiu li vol donar aquesta construcció a la novel·la?

Jo crec que els personatges són més importants que la trama. De fet, per mi, la trama de *La mort lenta* és molt poc important. Per mi la trama d'un llibre és una excusa per vehicular tota la sèrie de reflexions del que vull fer per construir uns personatges que ens poden arribar a interpel·lar, que ens poden arribar a dir, i amb els quals la gent es pot arribar a identificar. O identificar-se per oposició, dir: "Jo no soc com aquest". Però és una trama molt quotidiana. A vegades em diuen: "Clar, *La mort lenta*, m'ha agradat, però hi ha molt poca acció, no passa gaire res". Però és que m'interessava molt poc que hi passés gaire res. Bàsicament el detonant és la mort dels pares i a partir d'aquí s'explica la quotidianitat de dos germans. Retalls de la seva vida: la infantesa, l'adolescència, el present... Però a mi em sembla que la quotidianitat és un gran material literari. Una matèria primera molt important. Al final les nostres vides estan fetes de quotidianitat, no de grans èpiques. Estem acostumats a anar al cinema i veure aquestes grans èpiques i aquestes aventures, però és que la nostra vida no és això, és tot el contrari. Tenim vides normals, anodines, quotidianes. I són aquestes petites coses el que fan que siguem com som i m'interessava molt partir de la quotidianitat d'aquests dos personatges, de l'Aram i la Lena, tot el que han viscut, tots els llibres que han llegit, totes les pel·lícules que han vist, tot el que els hi ha passat... Tot això, com ha contribuït a fer que siguin com són. Com ha contribuït a fer que pensin el que pensin. Això és el que volia fer jo amb aquest llibre. És a dir, intentar veure com les petites coses que vivim condicionen la nostra manera de ser. Al final és una cosa que es retroalimenta, perquè les coses que vivim ens fan ser d'una manera determinada, però com que som d'aquesta manera també vivim una

sèrie de coses que no viuríem si fóssim d'una altra manera. És com un peix que es menja la cua. Això és una de les coses que més m'interessava. De fet, hi ha una pel·lícula que m'agrada molt que es diu *Boyhood*, de Richard Linklater, que es va fer molt famosa perquè narra la vida d'un noi que van creixent i es va fent gran i la van gravar amb no sé quants anys i l'actor és el mateix des que és petit fins que es va fent gran i vas veient com creix i això és perquè van gravar la pel·lícula al llarg de molts anys perquè fos el mateix actor. Era molt arriscat, però els va sortir bé. La pel·lícula dura tres hores i és la vida d'aquest noi, i no passa res més. És un noi normal. Els pares es divorcien, se'n va a la facultat... Té una vida normal. A molta gent això no li agrada, perquè no passa res. Perquè demanen a l'art el que no tenen a la vida. Però, d'altra banda, hi ha gent, com a mi, que aquesta pel·lícula ens va meravellar, perquè vam dir: "És que la vida és això". Aquesta pel·lícula és la vida, i és una pel·lícula que m'agrada molt i que quan vaig escriure *La mort lenta* vaig tenir molt en ment. Treballar a partir de la quotidianitat, d'escenes petites, quotidianes, que diguin al lector perquè els personatges són com són en el moment actual. Si la Lena fa ics cosa en un moment o l'Aram pensa ics cosa en un moment, és perquè quan era petit li va passar no sé què, o quan era adolescent li va passar no sé què, és a dir, que res és gratuït. Sempre fem el que fem per algun motiu i som com som per algun motiu.

Pel que fa a l'estructura, crea un esquema singular, fragmentari i sorprenent: el desordre dels capítols, les cartografies d'un jo, els salts temporals... Quina és la intenció d'aquesta estructura i quin paper juga en el concepte de la novel·la? Has tingut alguns models en aquest sentit?

Bé, quan vaig començar a escriure el llibre, vaig redactar alguns capítols independentment, del passat, del present... Tenia idees, escenes molt clares i vaig començar a narrar. Llavors quan va arribar el moment en què prenia forma i calia posar-hi una mica d'ordre. Però em va semblar molt bé com estava, és a dir, aquest desordre m'agradava, perquè deia: "Això pot ser una mena de joc, per què no?". Que el lector trobi una escena del present que potser no entén. Que digui: "Ara la Lena per què fa això? L'Aram per què pensa això? Quina cosa més estranya de pensar." Però que després et trobis un capítol del passat que justifiqui perquè l'Aram ha dit això, o perquè la Lena ha pensat així. Per tant, és una mena de joc en què el lector ha de col·laborar, perquè al final ha de fer ell el trencaclosques. Llavors, em vaig inventar aquesta estructura de desendreçar els capítols, però alhora titular-los amb el número que els hi correspondria si la història estigués endreçada. De manera que el llibre es pot llegir de diverses maneres: tal com et trobes els capítols o començant pel zero, després l'u, després

el dos... cosa que t'obliga a anar endavant i endarrere. I crec que totes dues lectures són molt diferents. És a dir, no té res a veure llegir el llibre amb l'ordre en què et trobes els capítols que llegir-lo començant pel zero anant a l'u, el dos... És una lectura completament diferent. A més a més, hi ha una paradoxa aquí. Només pots fer la lectura del llibre, per primera vegada, d'una de les dues maneres. Perquè quan fas la segona lectura, ja vens condicionat per la lectura anterior, per tant, ja no hi ha sorpreses. És a dir, per primer cop només pots triar un camí. Perquè quan facis l'altre, ja sabràs de què va la història. T'hauries d'esperar molts anys per poder llegir-la de l'altra manera. Però això també em va agradar això de no poder llegir el llibre per primer cop de les dues maneres alhora.

Pel que fa a models, no en vaig tenir cap clar en ment. Clar, hi ha molts llibres que juguen amb el temps, amb flashbacks i coses així, però sí que un dels llibres que més m'han dit que els recorda als lectors és *Rayuela*, de Julio Cortázar, que també és un llibre en què et proposa tres maneres de llegir-lo diferents. Et proposa un ordre concret i llavors la història té un sentit o un altre. Però jo aquest llibre encara no l'havia llegit, quan vaig escriure *La mort lenta*. Però com que m'ho van dir tant, vaig acabar llegint-lo. No és ben bé el mateix, però sí que fa un joc similar amb l'estructura. A mi aquests jocs, aquests experiments, m'agraden molt. Això de fer col·laborar al lector, que s'impliqui, fer-lo jugar... Tot i que segur que hi ha gent que no li agrada gens, perquè diu: "Ostres, que complicat, jo vull una cosa més lineal i menys complexa".

Una d'aquestes sorpreses, justament, és el capítol zero, no? Aquesta picada d'ullet metaliterària on Xavier apareix dient: "Imagina-te'm". Sembla una intrusió que s'acosta a l'atmosfera dels protagonistes. És un acte d'afecte o és un joc de miralls?

És un joc de miralls sobretot, és metaliteratura. A mi la metaliteratura m'agrada molt. És a dir, agafar un llibre que et digui: "Eh, això és un llibre. Els personatges són mentida!". T'ho va recordant, i això és un joc brutal. No és res nou, ja ho feien al barroc, imagina't. Però sí que va ser un joc, una broma, i a més a més, crec que anava bastant en concordança amb "Les notes per la cartografia d'un jo", que al final són fitxes sobre els personatges. Gairebé com si l'escriptor te les hagués deixat allà: "Mira, per construir els personatges vaig fer això. Em vaig basar en aquests documents, en imatges, en dibuixos, en redaccions, coses que els agraden, coses que no, que els agradaria haver oblidat, no haver viscut...". Al final és un altre joc metaliterari, dir: "Ep! Aquests personatges són mentida. Els he creat. I per crear-los, m'he basat en tot això." Llavors és una altra mena de joc. I aquest capítol zero, que és el zero perquè és el moment de creació, és el moment zero, el que fa és relligar tot això. Relligar la

història amb aquests annexos, que m'ho vaig passar molt bé escrivint: "Ostres, a l'Aram quins quadres li agradarien? O quines pel·lícules? O quins llibres? Per la manera que té ell de ser, li agraden els gats? Li agraden els centres comercials?" No ho sé, coses quotidianes. Era un joc molt ric, perquè m'obligava a plantejar-me si realment coneixia els personatges o no. M'ho vaig passar molt bé, fent les redaccions, també. Quan són nens, com veuen als seus pares, com es veuen a ells, dies que voldrien haver oblidat... Que et posen el dia que van perdre la cartera, m'ho invento, i el dia que se'ls van morir els pares, en un mateix nivell. I al final és això, la vida està feta de coses molt transcendents i de coses molt banals, i també era un joc molt interessant. Però aquest capítol zero, va estar a punt de caure. L'editora em va dir: "Vols dir que no l'hem de treure?". I jo el vaig defensar fins a l'últim moment, vaig dir: "Jo crec que no, jo crec que relliga els annexos i la història, si no els annexos són totalment gratuïts. Perquè vols posar els annexos si llavors no fas el joc d'explicitar: "això és una història, estic escrivint, és tot mentida". Però, d'altra banda, aquest Xavier, que apareix al llibre escrivint el llibre, tampoc soc jo. És una imatge literària de jo escrivint el llibre. Vull dir que és tot un joc de miralls, com deies.

Una última pregunta: després d'aquest èxit i la publicació del recent poemari *La gran nàusea*, ara en què estàs treballant? Quins són els teus projectes?

Ara mateix estic escrivint poc perquè tinc molta feina. Estic treballant a la Universitat de Bristol i preparar classes és molta feina així que tinc poc temps per dedicar-me a escriure. Per escriure una novel·la, necessito un temps prolongat. És a dir, jo no puc escriure una novel·la en fases petites: "Ara m'hi poso una estona i després una altra estona i demà, si tinc temps, una altra estona". Això no ho puc fer. Necessito un temps de calma llarg. Un estiu, com amb *La mort lenta*. O fins i tot més. En canvi, sí que he estat treballant bastant en poemes i contes. He fet bastants poemes últimament, he fet bastants contes, també. Perquè com que són peces breus, els puc dedicar un matí i allò queda tancat. Llavors sí que ho puc polir... però ja estan fets. El poema i el conte et donen una mica de treva, perquè no necessites tant temps per dedicar-t'hi. Ara que he publicat *La gran nàusea*, que vaig acabar fa dos anys, és bastant antic, em toca recitar els poemes on a vegades gairebé no m'hi reconec, perquè ja n'he fet d'altres. Però els tempos editorials van com van, i sí que tinc un recull de contes també acabats, que no sé què en farem. M'hi he pogut dedicar per aquestes petites estones que tinc per aquí Bristol. "Tinc un matí lliure, doncs vingua faig un conte". Si és que tinc idees. També he de dir que jo no em forço gens a escriure. He estat èpoques molt llargues sense escriure res absolutament i no em preocupa gens. Hi ha moments en què simplement no tens res a

dir i no passa res. No és dolent. Ja hi ha prou contaminació acústica al món com per, a sobre, parlar per parlar. Si no tinc res a dir, no escric, faig d'altres coses. Llegeixo molt, que també forma part de l'escriure, miro molt cinema i visc. Que al final són tots aquests inputs que tens els que t'ajuden a poder escriure després.

És clar. Fins aquí l'entrevista, moltíssimes gràcies!

Gràcies a tu Nil, em fa molta il·lusió aquest treball!

Annex II: Entrevista: Clàudia Cedó



Figura 4. Clàudia Cedó. FONT. Catalandrama.

Aquesta és l'entrevista que es va realitzar telefònicament el 10 de novembre de 2021 a Clàudia Cedó [Banyoles, 1983], psicòloga, dramaturga i directora teatral a l'ordre del dia en el panorama del teatre català. Premi Butaca al Millor text teatral per *Una gossa en un descampat* és qui ha adaptat l'exitosa novel·la *Canto jo i la muntanya balla*, d'Irene Solà, de la mà de la companyia La Perla 29. Així doncs, un diàleg interessantíssim amb una persona que viu del teatre i que viu el teatre com ningú. Una glopada d'aire fresc i d'energia que va ser llum en el camí per a l'elaboració de la part adaptativa del treball.

La primera pregunta és: Per què teatre? Què et va moure a escriure teatre?

Jo vaig començar a escriure teatre quan tenia deu anys i aquí a Banyoles, on jo visc, hi van fer una aula de teatre que era gratuïta, m'hi vaig apuntar com a extraescolar diguem i em va agradar moltíssim. Al teatre hi vaig trobar un lloc de llibertat per mi. A l'escola sempre havia

sigut una mica la marginada i, de cop, allà, ens vam trobar tots els “rarets” que érem tots més semblants entre nosaltres. Vam fer una pinya d'amics i llavors ja vaig seguir fent teatre. Vam fer una companyia de teatre quan teníem tretze anys i vam començar a fer obres. Quan ja era una mica més gran em vaig quedar a l'aula de teatre de professora i amb els meus alumnes, que tenien deu anys menys que jo, vam començar a fer molts espectacles junts, al principi eren amateurs, després vam començar a cobrar una mica i al final vam fer el salt. Penso que va ser perquè em va agradar molt des de molt nena. També a casa m'agradava escriure contes i escrivíem obres de teatre amb la meva germana des de molt petita.

Dramaturga o directora? En quin paper et sents més còmode?

Últimament, més dramaturga, perquè són les feines que m'estan sortint. Però com que sempre havia dirigit els meus textos i soc professora de teatre, em sento molt directora també. Últimament, però, em surten moltes coses de dramaturgia, d'actuacions...

La teva formació en psicologia es veu plasmada en les obres que escrius?

Sí, jo crec que sí, perquè la psicologia en realitat està molt a prop de la dramaturgia i, en general, de la direcció teatral també. Al final, quan fas una obra de teatre el que busques és entendre els personatges. Per què han pres una determinada decisió, com és que se senten així, què els hi passa pel cap, pel cor... Al final això és el que fa un psicòleg també, llavors s'assembla molt. Fins i tot, fa un temps, tenia tests de psicologia i els hi feia als personatges. Per exemple: “Si fossis el Manel, què contestaries aquí?” I així sabia si eren extravertits, introvertits, asensorials...

Quina funció té el teatre en la societat? Creus que el teatre o la cultura en general estan prou valorats?

Per mi l'art és la sortida digna dels problemes de la vida. Quan em passa una cosa, és on sempre m'agafo. Sempre m'ha salvat a mi el teatre. Vull dir, a nivell personal, penso que totes les persones, o almenys a mi em passa, sempre que tinc un problema a la vida, l'art em dona una sortida, un aire, una manera de canalitzar allò, d'entendre què m'ha passat, de connectar-me amb els altres... És un acte de comunicació. Tu expliques com et sents respecte a una cosa i trobes gent a la platea que també se sent així. Això ens uneix entre els humans. Per mi

és això el teatre. Sobre si està prou valorat. No, clarament no. La gran majoria de gent que es dedica al teatre a Catalunya actualment vivim en molta precarietat. T'has de buscar la vida amb Netflix, en les coses exteriors, perquè del teatre sol és molt difícil. Sí que hi ha gent que hi viu i jo soc una privilegiada en això, perquè realment només em dedico a escriure ara mateix, i és una gran sort. Per tant, crec que no està prou valorat. Crec que el teatre ha de ser deficitari per un país. El país ha de posar diners perquè l'art ha de poder donar espai als artistes per equivocar-se, per provar, no per haver-la d'encertar perquè si no no menjaran. No per fer una cosa que funcioni comercialment perquè si no no entraran prou diners a taquilla, sinó que els diners públics haurien de servir perquè els artistes puguin provar i equivocar-se. És el que passa en altres països com Anglaterra, al teatre de Londres, a Alemanya o a França fins i tot. Posen recursos públics i això fa que creïn clàssics. Per què aquí no creem clàssics? Perquè els artistes no poden menjar d'això.

Tu, d'alguna manera, amb el teatre el que fas és explicar històries, no? Què és el que ha de tenir una història perquè pugui ser explicada en una obra teatral?

Clar, això és molt relatiu perquè depèn de cadascú. Jo contestaré què és el que jo crec. Ara bé, pot ser que hi hagi gent que va al teatre i li agrada una obra i, en canvi, al del costat no li agrada gens, per tant, depèn. Però per mi, el més bonic que em passa quan vaig al teatre és que les ficcions et creen com un món que, aparentment, és exòtic, allunyat de tu: potser passa a Dinamarca, *Hamlet*, o potser és una selva... És a dir, alguna cosa et transporta a un univers, et construeix un món que és tropical, allunyat, exòtic i que no té res a veure amb tu i t'endinses en aquell univers per acabar-te trobant a tu mateix en realitat. Als teus propis sentiments, la teva pròpia visió de la vida. Acabes trobant en el protagonista un viatge que et fa mirar cap a tu mateix i dir: "això és la vida". Per mi aquestes són les bones obres de teatre. Com si et possessis un mirall al davant, però sense ni adonar-te'n i, de cop, et sents identificat amb el protagonista, que potser és un soldat que ha anat a la guerra i tu no hi has anat mai, però allà hi reconeixes alguna cosa, ja sigui de la relació amb la teva mare, de la teva por a la mort... Alguna cosa teva està allà. Per tant, per mi les bones històries han de transcendir, que no siguin només la història que expliquen, sinó que també siguin la història de l'espectador que l'escolta.

Amb quins elements dramàtics jugues per transmetre un missatge concret a través del teatre? És important per despertar aquesta consciència, per crear aquest mirall?

Suposo que fas servir tot el que pots, ho agafes tot. A mi m'agrada molt escriure amb els actors. Per exemple, amb Escenaris especials em passa molt. Quan fan teatre, surten idees, surten, a vegades, errors que no són errors, que li donen una volta al que ja hi havia. Agafar tot el que passi a la sala d'assaig és meravellós. A vegades la por fa que arribem ja amb una idea preconcebuda de la mateixa història. Hem de ser prou flexibles com per comprar coses que passen en el procés. Llavors, elements dramàtics tots els que puguis. A nivell de dramaturgia hi ha mil tècniques. Jo no he estudiat dramaturgia, el que passa és que, com que m'he acabat dedicant a això i tinc molta curiositat, m'he fet un fart de llegir llibres, però m'ho he fet jo. En aquest sentit, m'agrada molt un llibre que es diu *El guió*, de Robert McKee, que és un clàssic de l'escriptura de guions de cine. Després n'hi ha un altre que és *¡Salva al gato!*, de Blake Snyder, que és una versió més moderna i que també et dona molts consells d'estructura narrativa, que per mi és molt important. Jo sempre faig unes quadrícules amb el primer, segon i tercer acte, el *meetpoint*, quan el personatge salta al catalitzador, que passa perquè ell s'endinsi en l'acció, el viatge que passa... totes aquestes coses més tècniques que ajuden. Però, al final, per molta tècnica que tinguis, si la història no batega, no té cor, a vegades, et pot quedar buida. Així doncs, no hi ha un manual màgic.

A banda d'obres d'èxit com: *Una gossa en un descampat*, *Mare de sucre*... també has adaptat al format dramàtic: *Canto jo i la muntanya balla* d'Irene Solà. Quin és el repte més important a l'hora d'adaptar un text narratiu al format teatral? Per què aquesta novel·la?

És la primera vegada que ho feia, tot i que ara en tinc una altra entre les mans i en tinc moltes ganes, va ser el primer cop que feia una adaptació, per tant, ha sigut tot un aprenentatge per mi, no ho havia fet mai. Per mi el repte més gran és que la novel·la és molt literària. Per exemple: parlen els núvols i és molt difícil de traduir això al teatre, no t'ho imagines. El repte més gran és que no hi ha massa acció, moltes estones és narratiu i literari. Però com que vam fer un gran equip amb el Guillem Albà, que fa un teatre molt visual, molt d'imatges, ell ja visualitzava moltes coses que em van ajudar i hem pogut prendre moltes decisions amb la Irene, he pogut entrar al cap d'una altra persona i entendre per què ella havia escrit allò. Així doncs, m'he sentit una mica com una traductora. He traduït el llenguatge, però intentant mantenir la seva essència, aquest era el meu objectiu. Aquesta novel·la va ser un encàrrec

realment. Em van trucar i em van dir: “Volem fer aquesta adaptació”. La vaig acceptar, sobretot perquè m’havia encantat la novel·la.

Què li va semblar a la Irene l’adaptació?

Li va agradar molt i em va dir que moltes coses, molts personatges, eren com ella se’ls havia imaginat. Sí, li va agradar molt.

Quins recursos teatrals vas fer servir per salvar les diferències amb el text narratiu?

Vaig prendre la decisió, la més gran, de seguir a la família. És a dir, concentrar el fil narratiu en una de les històries que a mi era la que més m’havia tocat quan havia llegit la novel·la, que era la història de la Mia. Tota la seva història la vaig fer l’eix central. Aleshores, les altres històries, com la de la Neus i el fantasma... que eren coses de més a més, com uns “bonys” que sortien al costat de la història principal que vaig subratllar més. La novel·la és molt coral i jo al teatre vaig incidir més en algunes coses. Però, com que el bonic de la novel·la és que parlen tots els animals i tot allò inanimat, tampoc volia caure en només explicar una cosa d’humans. Però és clar, en teatre, crec que és molt important identificar-te amb algú, i amb un bolet, és molt difícil que t’hi identifiquis, per això vam emfatitzar en la família. A més, al llibre hi ha un capítol on l’Agutzil parla del tret, el Cabirol parla del tret... Doncs jo vaig ajuntar tots aquests capítols de manera que el tret va passar només una vegada en teatre, però el narraven tots alhora intercalats. Llavors el Cabirol anava explicant, es barrejava amb l’Agutzil, es barrejava tot.

El gènere teatral destaca per la presencialitat immediata. Com s’aconsegueix mantenir el mateix missatge sense que l’anècdota s’endugui tot el protagonisme?

Jo crec que és molt important que existeixi un fil que et connecti amb el present. Pot ser que el trobis en la novel·la, va ser el meu cas i vaig tenir sort, però si no també te’l pots inventar. Per exemple, ara estem fent un teatre *verbatim*, que vol dir que fas moltes entrevistes i amb totes les entrevistes fas un text, un teatre documental. És a dir que en realitat som molta gent mirant al públic amb molts monòlegs. Aleshores hem fet un fil, que són els tres personatges principals, que fan una investigació sobre aquest tema. Ells tres canvien al llarg de tota l’obra, els hi passen coses. La pròpia investigació canvia. Tu has de trobar una mica quin és el fil.

Que el present evolucioni davant teu com a espectador. Potser el que expliquen els canvia, o no, depèn. Trobar quin és el fil i que els personatges evolucionin davant teu és el que emociona al final.

Per acabar, tornem una mica al principi. Després de la pandèmia i d'haver vist que la cultura quedava en un altre pla i tot això que hem comentat de quins recursos es destinen i si es valora prou o no... Algun desig pel futur?

És que jo crec que per molta pandèmia que hi hagi hagut, hi ha una cosa que és òbvia i és que la gent necessita ficció. És així i l'hem necessitat durant tota la pandèmia. Potser hem anat a veure Netflix en lloc d'anar al teatre, sí. Però sempre necessitem que algú ens expliqui històries i trobarem la manera d'anar-les a escoltar com a espectadors. És una cosa que crec que forma part de nosaltres. Necessitem que algú es posi davant nostre i ens expliqui una història i nosaltres sentir-nos-hi identificats, fer un viatge amb aquest personatge. Per tant, el desig seria que, a nivell d'administració pública, es donés més valor al teatre i s'ajudés més als creadors.

També el desig per mi és que la diversitat trepitgi els escenaris, perquè sempre són els mateixos qui expliquen les històries i estaria molt bé que comencéssim a veure actors nous. Que ja està començant a passar, a Hamlet un actor amb paràlisi cerebral, una Sarah Kane que realment tingui una malaltia mental... Començar a veure aquestes coses. A Londres ja està passant i està totalment normalitzat, hi ha actors racialitzats... I aquí, encara, per un personatge d'un negre cridem a un blanc. Això sí que és un desig fort.

I tant! Fins aquí l'entrevista, moltes gràcies!