

The background features a stylized theater stage. Two blue curtains are pulled back, revealing a stage floor. A row of yellow spotlights is positioned along the back edge of the stage. The overall color palette is dominated by blue and yellow.

TREBALL DE RECERCA 2022

# LA CREACIÓ D'UN **MUSICAL**

MÀGIA INVISIBILITZADA



Aquest treball no hauria sigut possible sense el suport de tots els amics, familiars i mestres que han sigut allà i m'han ajudat al llarg de tot el procés. Moltes gràcies a tots, de debò.

També m'agradaria dedicar aquest treball a totes les dones i persones del col·lectiu LGTBIQ+, tant a les que encara hi són com les que no, per tot el que han de lluitar diàriament només per ser elles mateixes, no esteu soles.



## **RESUMEN**

El presente trabajo se ha propuesto confeccionar un musical a partir de un bajo nivel de conocimientos musicales, por lo que pretende realizar un aprendizaje amplio y básico en la materia. Además, quiere conocer los orígenes y componentes que conforman este género literario dramático. Por este motivo, el proyecto se plantea la siguiente hipótesis: *creemos que una persona con conocimientos básicos sobre música puede acabar componiendo y escribiendo un musical con un aprendizaje mínimo en la materia.*

Para conseguirlo, el trabajo se divide en dos apartados: el marco teórico, donde se investigan las características y origen de los musicales, cómo se construyen y los conocimientos, principalmente musicales, requeridos que se necesitarán aprender para que sean construidos; y la parte práctica, donde se realiza un proceso creativo, el cual es investigado en la parte teórica, para construir la obra musical a partir de una idea original.

De esta manera el proyecto acaba realizando lo que se propone en un inicio: conoce la historia del musical, reconoce los diferentes componentes que lo conforman y descubre su proceso creativo. Aunque, ante todo, consigue la principal premisa del trabajo; construir un musical. Es así como la hipótesis se confirma y el trabajo logra un muy satisfactorio resultado con la realización de este musical original.

En conjunto, este trabajo representa una gran investigación y puesta en práctica por lo que respecta a los musicales, siendo un gran ejemplo para los aficionados o aquellos que no conocen la materia para introducirse en el ámbito.

## **ABSTRACT**

This project has been proposed to build a musical from low-level musical knowledge and is intended to perform broad basic learning in the field. It also wants to know the origins and components that make up this dramatic literary genre. For this reason, the project hypothesized: *We believe that a person with basic knowledge of music can compose and write a musical with minimum learning in the matter.*

In order to achieve it, the work is divided into two sections: the theoretical framework, where the characteristics and origin of musicals, how the musicals are built, and the knowledge, mainly musical, required to be learned so that they are created are investigated; and the practical part, where a creative process, which is investigated in the theoretical part, is portrayed to build the musical play from an original idea.

In this way, the project ends up doing what is proposed at the beginning: it knows the history of the musical, recognizes the different components that make it up, and discovers its creative process. Although firstly, it achieves the main premise of the work, building a musical. This is how the hypothesis is confirmed, and the work achieves a very satisfactory result with the realization of this original musical.

This project represents great research and implementation as regards musicals, being a great example for amateurs or those who do not know the subject to enter the field.



# ÍNDEX

INTRODUCCIÓ.....	1
MARC TEÒRIC.....	6
CAPÍTOL 1: EL GÈNERE DEL TEATRE MUSICAL.....	7
1.  HISTÒRIA DEL TEATRE.....	7
2.  EI MUSICAL: HISTÒRIA DEL GÈNERE.....	10
2.1.  DIFERÈNCIES ENTRE GÈNERES MUSICALS.....	18
2.2.  TIPUS DE MUSICALS.....	19
CAPÍTOL 2: ANÀLISI DEL TEATRE MUSICAL.....	23
1.  L'ELEMENT LITERARI: EL GÈNERE DRAMÀTIC.....	23
1.1.  LES CARACTERÍSTIQUES DEL GÈNERE DRAMÀTIC.....	23
1.2.  L'ESTRUCTURA DEL GÈNERE DRAMÀTIC.....	24
1.3.  EL TEXT DEL GÈNERE DRAMÀTIC.....	27
1.4.  ELS ELEMENTS DEL GÈNERE DRAMÀTIC.....	30
1.5.  ELS SIGNES DEL TEATRE.....	44
1.6.  EL GUIÓ DEL MUSICAL: EL LLIBRE.....	46
2.  L'ELEMENT DECORATIU: L'ATREZZO.....	50
2.1.  L'ESCENOGRAFIA.....	51
2.2.  LA CARACTERITZACIÓ.....	62
3.  L'ELEMENT MUSICAL.....	63
CAPÍTOL 3: CREACIÓ D'UN MUSICAL.....	69
1.  PROCÉS DE CREACIÓ D'UN MUSICAL.....	69
1.1.  CREACIÓ DEL GUIÓ.....	69
1.2.  CREACIÓ DE LA PARTITURA.....	73
1.3.  PRODUCCIÓ D'UN MUSICAL.....	74
1.4.  PROCÉS DE CONSTRUCCIÓ D'UN MUSICAL.....	75
2.  TEORIA MUSICAL.....	80
MARC PRÀCTIC.....	89
CAPÍTOL 0: INTRODUCCIÓ A LA CREACIÓ D'UN MUSICAL.....	90
CAPÍTOL 1: EL PROCÉS CREATIU.....	91
CAPÍTOL 2: EL MUSICAL.....	96



1. ARGUMENT .....	96
2. INTENCIÓ .....	98
3. INSPIRACIONS .....	99
CAPÍTOL 3: ANÀLISI PART PRÀCTICA .....	101
CONCLUSIONS .....	102
BIBLIOGRAFIA .....	107
PÀGINES WEB .....	108
CONTINGUT AUDIOVISUAL .....	116
LLIBRES .....	118
TREBALLS .....	118
DICIONARIS .....	119
APUNTS .....	119
IL·LUSTRACIONS .....	119
ANNEXOS .....	121
ANNEX 1: ELS SIGNES DEL TEATRE RESTANTS .....	122
ANNEX 2: ESQUEMA EIX CRONOLÒGIC ARGUMENT .....	123
ANNEX 3: ESQUEMA DE LES ESCENES .....	124
ANNEX 4: GUIÓ LITERARI .....	130
ANNEX 5: PARTITURA VOCAL .....	227

## ÍNDEX D'IL·LUSTRACIONS

Il·lustració 1: Taula resum i adaptació de El signo del teatro (Tadeusz Kowzan, 1997).....	46
Il·lustració 2: Exemple d'un guió d'una obra teatral (Script, 2020).....	50
Il·lustració 3: Exemple d'una escenografia pintada en el ballet, de Giselle a l'Òpera de París amb dissenys d'Alexander Benois 1910 (Operaworld, 2020).....	52
Il·lustració 4: Exemple d'una escenografia corpòria produïda per una maqueta d'escenografia a un màster d'arquitectura (Efímeres, 2018).....	52
Il·lustració 5: Exemple d'una escenografia de llums a la representació de Don Juan o el festí de la pedra de Molière (Emmanuel Reyes, 2019).....	52
Il·lustració 6: Teatre romà de Mèrida (iStock, 2014).....	53
Il·lustració 7: Tipus d'escenaris (Inma Navarrete Carmona, 2019).....	55
Il·lustració 8: Parts de l'escenari (Autor desconegut).....	57
Il·lustració 9: Angle d'il·luminació zenital (Mariano Molinari, 2008).....	59
Il·lustració 10: Angle d'il·luminació contrallum (Mariano Molinari, 2008).....	59
Il·lustració 11: Angle d'il·luminació frontal (Mariano Molinari, 2008).....	59
Il·lustració 12: Angle d'il·luminació lateral (Mariano Molinari, 2008).....	59
Il·lustració 13: Esquema matís, lluentor i saturació (Alberto Moral, 2014).....	61
Il·lustració 14: Taula dels diferents tipus d'interval (Jaime Altozano, 2017).....	81
Il·lustració 15: Taula dels tipus d'acords (Jaime Altozano, 2017).....	82
Il·lustració 16: Escales modals formades per les mateixes notes a partir de diferents notes de repòs (Toquemos música, 2016).....	84
Il·lustració 17: Cercle de cinques (Music, Practice and Theory, 2019).....	87



# INTRODUCCIÓ



Els musicals sempre han sigut molt importants en la meua vida. La meua tieta és actriu, principalment de musicals, per això des de molt petita he anat a veure diverses obres. A més, des que tinc memòria compto amb una estima especial per la dansa, el cant i el que es podria interpretar com l'actuació, és a dir, disfressar-me i jugar posant-me en la pell d'altres persones.

Així és com als quatre anys vaig començar a fer ballet i en quant vaig fer-ne nou vaig començar a mostrar interès per les arts escèniques. Als 10 anys vaig iniciar el meu camí per l'estudi del teatre musical (on realitzàvem les disciplines de cant, interpretació, jazz i claqué), en el qual vaig trobar el meu petit espai per a ser jo mateixa i gaudir fent tot el que m'agrada: muntar cançons, balls, obres de teatre... i, amb el pas dels anys, musicals, però sempre des de la part de la producció, mai des de la perspectiva creativa.

D'altra banda, tot i tenir un gran interès i estima per aquesta, mai he estudiat música, impossibilitant, durant molt de temps, els meus desitjos, des de ben petita, de compondre cançons i tocar un instrument. I, tot i que a diverses ocasions he intentat aprendre pel meu compte d'una manera superficial, aquest mètode mai a acabat donant el seu resultat. És aquesta la raó per la qual només compto amb els coneixements adquirits per l'escola, vídeos divulgatius i classes de cant. És a dir, només dispo de baixos coneixements referents a la música.

Tanmateix, la dansa, el cant, la interpretació i la música no són les meves úniques passions, també soc una amant de l'escriptura i la lectura. Sempre m'ha encantat escriure i inventar-me les meves pròpies històries, i per això tot el que està relacionat amb escriure una història m'apassiona. Això engloba des de la redacció d'una novel·la fins a la composició de cançons, el que, com he mencionat anteriorment, per mi sempre ha sigut un somni, ja que estaria fusionant la meua afició per l'escriptura, la música i, fins i tot, el cant.

És per aquest motiu que en un moment donat vaig plantejar-me fer un musical, ja que fusiona diverses de les meves aficions més profundes, com ho són el teatre musical, l'escriptura i la música. Aquest treball, fins i tot, fusiona els meus somnis de compondre una cançó o, fins i tot, aprendre a tocar, superficialment, un instrument. D'aquesta manera podria crear un musical i alhora aprendre diversos conceptes relatius a la música, tot el que sempre he volgut fer.

Per això, en aquell moment on encara m'estava rumiant què fer de treball de recerca, vaig visualitzar la hipòtesi perfecta per a justificar el meu desig de crear un musical; usar els meus coneixements bàsics en música per a veure si amb un aprenentatge és possible construir un musical. I per això va sorgir la següent hipòtesi: *creiem que una persona amb coneixements bàsics sobre música pot acabar component i escrivint un musical amb un aprenentatge mínim en la matèria.*

Per tant, m'he plantejat una sèrie de propòsits per tal de conèixer aquest món que tant m'agrada i en vull formar part creant la meua pròpia obra. Així que, amb aquest treball, pretenc assolir els següents objectius:

- Realitzar el guió i les partitures d'un musical a partir d'una idea original, la qual és la principal intenció d'aquest treball, ja que és el repte plantejat a la hipòtesi i el que es pretén

assolir amb aquest projecte. Per tant, la resta d'objectius estan pensats per tal d'aconseguir aquest en concret.

- Aprendre què són els musicals i quin és el seu origen per tal de saber diferenciar aquest gènere d'altres gèneres dramàtics musicals i entendre d'on provenen i com han evolucionat fins a ser el que són ara, tot això per comprendre millor perquè són així i no d'una altra manera.
- Conèixer els elements que conformen un musical: ja que, així, se sabrà tot el que cal per realitzar un musical tant al nivell més creatiu (elements literaris i musicals) com al més pertanyent a la producció (elements decoratius).
- Estudiar com es crea un musical i quins són els coneixements que es requereixen per assolir-ho, pel fet que, sense aquests no es pot executar la tasca creativa d'una obra de teatre musical, que, justament, és el que es vol aconseguir, principalment, amb aquest projecte.
- Aprendre a tocar, superficialment, un instrument, perquè sense aquest coneixement es dificulta molt la creació d'una cançó, el que es necessita dur a terme per tal d'assolir el principal objectiu del projecte
- Utilitzar el musical que es vol executar com un medi per tal de fer una crítica i fer visibles diversos moviments socials en els quals em sento molt involucrada, ja que, com qualsevol forma d'art, és una forma d'alçar la veu i donar visibilitat a diverses lluites socials que encara s'han de combatre.

Per atènyer aquest projecte, el treball es dividirà en dos grans grups: el marc teòric, on es portarà a cap la part referent a la investigació i la recerca, i el marc pràctic, on es realitzarà el musical.

Al marc teòric és on es desenvoluparà, per capítols, la figura del musical com a tal mitjançant la recerca del seu concepte, la seva història i característiques, a més del seu procés de creació i dels coneixements musicals mínims necessaris per a crear-ho. Amb aquesta informació que es recercherà es pretén conèixer com és el teatre musical per tal de poder dur a terme correctament un musical basat en una idea original pròpia a la part pràctica. És a dir, es vol conèixer al detall allò que es vol portar a cap, de la forma que es realitza i el què es necessita saber per a realitzar-ho. A més, amb aquest apartat també es volen assolir diversos objectius que el treball s'ha plantejat investigar.

El primer capítol serà el gènere del teatre musical. Allà es definirà el concepte del musical i es produirà una petita recerca en la història tant del teatre com dels musicals en concret. També es durà a terme una diferenciació entre diferents gèneres dramàtics musicals i el musical com a tal, a més de l'especificació dels diferents tipus de musical que existeixen. El motiu de la seva recerca és arribar a conèixer a la perfecció el musical, sabent les seves tipologies i allò que no engloba, a

més dels seus orígens, ja que, en cas contrari, es dificultaria la part pràctica al voler desenvolupar un element del qual no es té un domini.

Després serà trobat l'anàlisi del teatre musical, el segon capítol. Aquest constarà de tres apartats molt diferenciats: l'element literari, l'element decoratiu i l'element musical del teatre musical. Cadascun desenvoluparà els components corresponents del gènere en el seu apartat, com l'estructura, el text, els elements literaris, els signes i el guió del teatre a l'element literari; l'escenificació i la caracterització a l'element decoratiu; i la dansa i les cançons a l'element musical. Aquests seran recercats per tal de conèixer tot allò que constitueix un musical a tots els seus àmbits i, per tant, saber com ha de ser el resultat pràctic un cop es realitzi d'acord amb la informació trobada.

Per acabar amb el marc teòric es desenvoluparà un tercer i últim capítol, la creació d'un musical. Aquest tindrà com a principal motiu recercar tota aquella informació necessària per a poder realitzar el musical, més endavant, a la part teòrica. Per a estructurar aquesta informació es dividirà en dos blocs, el que tractarà la investigació del procés de creació d'un musical, desenvolupant els seus diversos processos (la creació del guió, de la partitura, la producció d'un musical i el procés de construcció d'un musical); i el que cercarà tota la teoria musical necessària per a portar a cap un musical, tractant aspectes com les notes musicals, les escales, els intervals, els acords i les tonalitats entre d'altres.

D'altra banda, el marc pràctic es portarà a cap, també per capítols, una descripció per minoritzada el procés creatiu que es durà a terme per crear el musical i altres aspectes rellevants per la seva construcció, tal com ho són l'argument, les inspiracions i la intenció de l'obra. L'objectiu d'aquest apartat és mostrar com es realitzarà el musical i com es desenvoluparan i tindran en compte a l'hora de fer el musical diversos dels seus aspectes més rellevants. També s'utilitzarà aquest apartat per a assolir la resta d'objectius que no s'assoliran amb el marc teòric.

Primer de tot, en aquest apartat es podrà observar un capítol anomenat "Capítol 0: Introducció a la creació d'un musical". Allà s'incorporarà de nou el propòsit principal del treball: la realització d'un musical a partir d'una idea original. També es descriuran els materials que es creuran necessaris en un principi per a portar a cap el musical, com també diferents aspectes que es trobaran influenciables per ser l'obra, en essència, una expressió artística.

Al primer capítol d'aquesta segona part, el procés creatiu, es realitzarà una descripció molt detallada del procés creatiu que es dirà a terme per la creació del musical original. En aquest es podrà observar l'evolució de tot el procés amb tots els problemes que anaven sorgint en la seva elaboració. Els moments principals amb els quals contarà la descripció d'aquest procés seran: l'obtenció i aprofundiment de la idea original, la creació del guió, la contextualització històrica, el desenvolupament dels personatges, la composició de la partitura vocal, la finalització del guió, la gravació de les cançons i l'obtenció del títol.

El següent capítol, el segon, consistirà en el musical, on s'explicaran aspectes rellevants en la construcció de l'obra, però que no seran inclosos en el procés creatiu, ja que no són processos com a tal. Aquests seran tres: l'argument, on es detallarà d'una forma resumida el que succeeix

al musical que es realitzarà; la intenció, que serà l'objectiu que tindrà l'autora a l'hora de realitzar el musical, és a dir, el missatge que voldrà transmetre; i les inspiracions, que consistiran en tots aquells materials musicals o literaris que els hi servirà a l'autora com a base per a realitzar la seva obra original.

En últim lloc, es realitzarà una anàlisi de la part pràctica, el qual conformarà el tercer capítol. Aquest consistirà en una reflexió de la realització del treball de camp i dels seus resultats, valorant el que s'esperava obtenir i finalment ha resultat amb tots els inconvenients que hi sorgiran al llarg del seu procediment.

Per aquestes dues grans parts del treball s'utilitzaran dues metodologies diferents: la recerca, per tant, de trobar la informació necessària a l'apartat més relacionat amb la investigació; i, per la part pràctica, el procés creatiu dels musicals, el qual serà cercat al marc teòric.

El procés de recerca que s'emprarà en aquest treball es basa en una investigació exhaustiva incentivada per un previ esquema de què es voldrà aconseguir amb aquesta. Per tant, es realitzarà una cerca molt focalitzada en diversos punts jerarquitats i, dels quals, cadascun tindrà diverses fonts amb les quals es compararà i contrastarà la informació per a assegurar que a la versió final del treball es trobarà la verídica.

És per aquesta raó que, a diversos punts de l'estudi que s'executarà amb aquesta metodologia, es podran trobar diferents grups dividits en molts subapartats perquè per a tenir una informació clara a investigar i un resultat final que abasti tot el coneixement desitjat, es necessitarà tenir una bona estructura per minoritzada d'allò que es voldrà saber. Aquesta estructura anirà canviant mitjançant la recerca, ja que es trobarà informació que no es tenia contemplada en un inici o d'altra que es podrà formular d'una altra manera en l'esquelet de la que ja formava part amb anterioritat.

També resultarà molt important el fet de contrastar la informació entre diverses fonts perquè un s'ha d'assegurar que la informació que acabarà arribant a un projecte és el més fidedigne possible.



**MARC**



**TEÒRIC**

## CAPÍTOL 1: EL GÈNERE DEL TEATRE MUSICAL

El teatre és un art escènic, el qual desenvolupament està relacionat amb uns actors que representen una història davant una audiència. Aquest combina diferents elements, com la gestualitat, el discurs, la música, els sons i l'escenografia.

Els musicals són una tipologia d'obres de teatre. En aquests la posada en escena combinen la música, la dansa i el diàleg com a elements de gran rellevància per tal de relatar la història.

### 1. HISTÒRIA DEL TEATRE

Diversos rituals de l'ésser humà primitiu poden ser considerats l'inici del teatre. En aquestes cerimònies, per agrair la caça, la recol·lecció i els diferents àmbits de la seva vida diària, realitzaven danses i produïen música. Els egipcis també interpretaven cançons sagrades i ballaven pels seus déus a diversos cultes, fins i tot, realitzant representacions dramàtiques sobre la mort i la resurrecció del seu déu Osiris. Malgrat això, el teatre com a art escènic no neix fins al segle VI a.n.e a la cultura de l'Antiga Grècia.

L'inici del teatre, és sovint situat als rituals que es realitzaven a les festes dedicades a Dionisi a Atenes, on escenificaven diferents capítols de la vida dels déus grecs amb càntics i danses. Més endavant van esdevenir les primeres escenificacions, les quals eren dramatitzades a les places públiques dels pobles representades únicament per un actor acompanyat del seu cor.

A finals del segle VI a.n.e un poeta i actor anomenat Thespsis va guanyar gran popularitat a tota Grècia. Es diu que ell va ser qui va introduir l'ús de les màscares al teatre, les quals s'utilitzaven per indicar l'edat, l'emoció i el gènere del personatge, ja que les dones no tenien permès actuar.

Ja al segle V a.n.e s'estableixen els dos models principals del teatre, la tragèdia i la comèdia, i dos dramaturgs<sup>1</sup> de l'època, Sòfocles i Esquilo, afegeixen un segon i tercer actor a les representacions dramàtiques, dificultant l'execució d'aquestes.

Al segle III a.n.e és quan va aparèixer el teatre a la cultura romana arrelat a costums religioses, tot i que, a causa de l'increment de les festivitats, aquesta espiritualitat va anar desapareixent per a tornar-se un entreteniment més del poble. Les obres interpretades acostumaven a ser versions llatines de les gregues, tenint un major èxit la comèdia respecte a la resta de formes. A les trames d'aquestes històries solia abundar la intriga i tenien un valor educatiu el qual era mostrat d'una forma dinàmica i amb fragments cantats, el que entretenia al públic. Autors que destaquen al s. II a.n.e són Plaut i Terenci.

---

<sup>1</sup> Un dramaturg és l'autor de les obres dramàtiques. Tota obra de teatre de qualsevol mena de subgènere dramàtic fou escrita per un dramaturg.

El teatre competia amb altres formes d'entreteniment com ho eren les execucions, les curses de carruatges o les disputes entre gladiadors, de manera que havien de cridar l'atenció del públic i ho van fer mitjançant la construcció d'impressionants teatres públics. Tot i això, van començar a incloure violència i humor cru, pel que, posteriorment, la religió cristiana va tornar-se molt crítica amb aquesta. Van qualificar als actors i actrius d'immorals per haver realitzat sàtires de la seva comunitat cristiana, amb el que van condemnar els teatres al seu tancament. Entre la desaprovació cristiana i la gran competència al sector, al segle II el teatre literari romà va entrar en la seva decadència.

A causa de l'inicial rebuig del teatre, aquest estava contemplat com una mala pràctica i els seus representants acceptats com a marginats socials. Així i tot, es pot afirmar que hi va haver alguna mena de teatre profà com una forma d'entreteniment per als menys privilegiats. No obstant això, la labor dels joglars diversos cops és contemplada com a part del gènere dramàtic, ja que, per explicar les històries creades pels trobadors i entretenir al poble aquestes les dramatitzaven.

D'altra banda, el clero cristià va acabar adaptant el teatre pel seu propi benefici utilitzant-lo com una eina d'ensenyança per als camperols analfabets. És d'aquesta manera com va néixer l'auto sacramental, un subgènere dramàtic religiós del qual provenen els pastorets i els pessebres vivents.

Amb el Renaixement i l'interès per la recuperació de la cultura i la literatura grecollatina també es va recuperar el teatre clàssic, tot i que no es va generalitzar fins al segle XVI.

Al segle XV comença a haver-hi constància del teatre renaixentista italià. Tot i que les primeres obres foren escrites en llatí, ràpidament començarien a ser-hi realitzades en la seva llengua materna, a més de tractar, majoritàriament, temes clàssics. Aquestes obres eren un procés principalment acadèmic i estaven destinades a la seva lectura, tant per una qüestió moralitzadora com perquè arribés als espectadors mitjançant uns lectors i no uns actors que la interpreten. Tot i això, paral·lelament es va anar desenvolupant un teatre popular, el qual es caracteritzava per la total llibertat de l'actor per a improvisar i el seu ús de les màscares, anomenat *commedia dell'arte*.

Per altra banda, a Anglaterra el teatre va ser desenvolupat principalment durant el regnat d'Isabel I i finals del segle XVI. Durant aquest període va predominar la creació d'obres tràgiques, però aquest moviment no va arribar al seu major esplendor fins a l'arribada de William Shakespeare<sup>2</sup>, on les obres es van tornar complexes i variades.

Per aquella època és quan es va iniciar el Segle d'Or del teatre de les lletres espanyoles, caracteritzat per la gran abundància de noves obres, companyies teatrals i autors, dels quals van destacar Lope de Vega<sup>3</sup>, Calderón de la Barca, Tirso de Molina... entre d'altres.

---

<sup>2</sup> William Shakespeare (1564 – 1616) fou un dramaturg, poeta i actor anglès, considerat per molts el millor dramaturg de la història principalment pel retrat de la condició humana a les seves grans tragèdies.

<sup>3</sup> Lope de Vega (1562 – 1635) fou un dels dramaturgs més importants de la literatura espanyola i un dels autors més importants en el Segle d'Or del teatre de les lletres castellanes.

No va ser fins a finals d'aquest segle quan es va popularitzar una mena de farsa a França i el ballet a causa de les influències italianes. Molière fou un dels dramaturgs més importants del seu moment i, a més, actor còmic de gran talent el qual volia canviar l'estil caricaturesc i pompós del teatre francès de l'època aportant qüestions sobre les limitacions i els errors de l'ésser humà.

Ja al segle XVIII, també conegut com el segle de les llums i caracteritzat per la Il·lustració, el teatre era utilitzat com un mitjà didàctic i moralitzador per tal de complir l'objectiu del moviment predominant de l'època: combatre la ignorància mitjançant la raó i el coneixement. En aquest segle també va arribar a la seva esplendor l'òpera, amb figures molt importants com Voltaire<sup>4</sup> i Mozart<sup>5</sup>.

Als inicis del segle XIX predomina el romanticisme i, per tant, un teatre el qual vol alliberar-se de les estrictes normes clàssiques establertes al teatre a l'antiga Grècia, com el manteniment de les tres unitats, i les normes recuperades al renaixement i el barroc, com el respecte de la decoració, el principi de versemblança... Amb aquest trencament de les regles volien transcendir fins els límits físics de la humanitat per assolir l'ideal espiritual que es considerava proper a la natura original i, suposadament, perfecta. És per aquest motiu que se centren en l'exaltació del misteri i la fantasia, a més de desenvolupar una nova forma de decoració tridimensional. En aquesta època era molt popular el melodrama, el qual es dirigia al públic popular afavorint els sentiments simples, jugant amb la veritat històrica i alternant entre el patètic i les bufonades.

A la segona meitat del segle s. XIX amb l'arribada dels corrents realistes i naturalistes el teatre opta per aquestes, volent reflectir el món real i els seus problemes i circumstàncies amb la representació de situacions i personatges més pròxims a la realitat per tal d'aprofundir en la seva psicologia. Això ho aconsegueixen mitjançant l'ús de la prosa, una simplificació de l'escenografia i la unificació de les obres en un sol acte obtenint un estil més natural. És en aquest període és el moment on apareix la figura del director de teatre que coneixem actualment. Així i tot, el melodrama continua sent molt present en la gran quantitat de subgèneres teatrals que es comencen a desenvolupar als diferents estats.

Al segle XX el Realisme va continuar amb el seu reflex de la societat, anàlisi de l'ésser humà i rebuig al feixisme. Més tard, a causa del descontentament per les guerres mundials, es desenvolupa el teatre de l'absurd, la qual esdevindrà una de les corrents principals i més transcendents del segle XX. Es caracteritza per la seva contrarietat al raonament, escenografia simple i frases sense sentit.

També és característic d'aquest segle el teatre poètic oposat al realisme i el naturalisme i, per tant, influenciat pel teatre del romanticisme. A Espanya aquest obtindrà un gran pes, donant lloc a l'Edat de Plata de les lletres espanyoles. Es caracteritza pel seu llenguatge poètic,

---

<sup>4</sup> Voltaire (1694 – 1778) fou un escriptor francès dominant del segle de les llums i un dels principals pensadors de la Il·lustració. La seva ideologia va inspirar els teòrics de la Revolució Francesa.

<sup>5</sup> Wolfgang Amadeus Mozart (1756 – 1791) va ser un compositor austríac que és considerat avui dia, per molts, el major geni musicals de tots els temps, amb la seva obra repleta de gèneres completament diferents.

sentimentalisme i món interior. L'autor més destacat d'aquest gènere fou Federico García Lorca<sup>6</sup> amb obres representatives com *Bodes de Sang* i *La casa de Bernarda Alba*. El teatre experimental, polític i modernista són exemples d'altres corrents dramàtiques que s'arriben a desenvolupar al llarg d'aquest segle.

## 2. EL MUSICAL: HISTÒRIA DEL GÈNERE

Al voltant del 1850 un compositor<sup>7</sup> francès, Harvé, va estar experimentant amb una forma de teatre musical anomenada *opérette*. Així i tot, els compositors d'opérette més coneguts de l'època foren Jacques Offenbach i Johann Strauss II. Les melodies fèrtils d'Offenbach combinades amb sàtira enginyosa dels seus llibretistes, van formar el model pel teatre musical a esdevenir.

Les adaptacions (dolentes i arriscades) d'opéretes franceses, *burlesques* musicals, *music hall*, pantomimes i *burletta* eren els gèneres musicals dominants del Londres del 1870. En canvi, a l'altre vora de l'Atlàntic, els entreteniments musicals de mitjans del segle XIX incloïen espectacles de varietats amplis. Aquests s'acabarien convertint en el conegut vodevil i l'espectacle de joglars i burlesques victorians, que primer guanyarien popularitat als Estats Units (alguns per companyies britàniques) per a després passar a Londres.

L'any 1866 es va estrenar el que és considerat el primer musical, *The Black Crook*, el que va gaudir de gran èxit. És considerat el primer degut al fet que s'ajustava a totes les definicions modernes del musical, incloses la dansa i la música, les quals ajudaven a explicar la història. La producció coneguda pels seus petits vestits va obtenir 474 presentacions, tot un èxit descomunal mai vist amb anterioritat. Aquell mateix any, *The Black Domino / Between You, Me and the Post* va ser el primer espectacle a anomenar-se a si mateix comèdia musical.

Els comedians Edward Harrigan i Tony Hart van produir i protagonitzar un musical a *Broadway*<sup>8</sup> entre els anys 1878 i 1885. Les comèdies musicals d'aquests autors presentaven personatges i situacions preses de la vida quotidiana de les classes baixes de Nova York. Aquestes van representant una evolució cap a un avanç més teatral i legítim. Les protagonistes de les representacions van començar a ser representades per cantants d'alta qualitat i no per les dones d'origen humil que acostumaven a actuar als espectacles musicals.

Amb la millora del transport la pobresa disminuïa, a més, la il·luminació dels carrers a la nit feia els viatges més segurs de forma que el nombre d'espectadors teatrals va créixer en masses.

---

<sup>6</sup> Federico García Lorca (1898 – 1936) fou un poeta i dramaturg espanyol de l'Edat de Plata espanyola, més concretament de la generació del 27, resultant una de les figures més destacades.

<sup>7</sup> Un compositor és la persona capaç d'escriure composicions musicals segons les regles establertes organitzant sons i agrupant-los en el que s'anomenen acords.

<sup>8</sup> L'avinguda de *Broadway* a Nova York, EUA, creua centenars de carrers i avingudes des de *City Hall*, on parteix, fins el *Bronx*, on acaba. El seu punt més rellevant és el situat a *Times Square* (on talla amb la 7<sup>a</sup> Avinguda), allà es concentra una de les majors ofertes culturals a nivell mundial amb uns 40 teatres i els musicals amb més fama del món.

Les obres duraven més, millorant els beneficis i els valors de producció, el que va provocar que els homes comencessin a portar a la seva família al teatre.

*The Chimes of Normandy* (1878) fou el primer musical en superar les 500 representacions. L'òpera còmica anglesa, com a competència, va adoptar idees exitoses europees, però cap més exitosa que les òperes còmiques de Gilbert i Sullivan, destacant *H.M.S. Pinafore* (1878) i *The Mikado* (1885). Aquestes van resultar un absolut èxit tant als EUA, com a Londres i a Austràlia i van ajudar a elevar l'estàndard de què es considerava "un espectacle exitós". Aquests programes van ser dissenyats per audiències familiars, un mercat de contrast enfront els burgesos, quins cercaven els espectacles de sales de concerts i les operetes franceses que buscaven un entreteniment menys saludable. Poques obres com *Dorothy* (1886), la qual va establir un nou rècord amb 931 representacions, van poder superar l'èxit de *The Mikado*. La influència de Gilbert i Sullivan al teatre musical de la posteritat va ser molt important, creant exemples de com integrar els musicals per tal que les lletres i el diàleg avancin com si fossin un. Les seves obres van ser admirades pels primers autors i compositors de musicals britànics i estatunidencs.

Els espectacles a Nova York tenien una vida molt curta a comparació dels de Londres. Gilbert i Sullivan van ser imitats a Nova York amb produccions com *Robin Hood* (1891) i *The Captain* (1896). *A Trip to Coontown* (1898) va ser la primera comèdia musical produïda i realitzada exclusivament per afroamericans. Centenars de musicals foren presentats a *Broadway* entre 1890 i l'inici del segle XX, treballant per la creació d'un estil propi diferent del de Gilbert i Sullivan. Els més exitosos després seguirien amb extenses gires nacionals.

En el moment on els musicals s'estaven fent els amos dels escenaris de Londres, George Edwardes creia que l'audiència volia una nova alternativa a les òperes còmiques amb sàtires intel·lectuals, polítiques i absurdes. Per fer-ho va experimentar amb un estil de teatre més modern i familiar, amb cançons populars, bromes ràpides, elements dels burlesques i peces de Harrigan i Hart, tot inspirant-se en les tradicionals òperes còmiques. Va substituir les dones del burlesques amb el seu propi cos de Gaiety Girls per a completar la diversió musical i visual. L'èxit de les dues primeres, *In Town* (1892) i *A Gaiety Girl* (1893), van marcar l'estil de les pròximes tres dècades amb trames lleugeres, romàntiques...

Aquestes obres van ser àmpliament copiades als EUA i aquesta forma de comèdia musical va substituir les formes musicals anteriors com l'òpera còmica o l'opereta. Els musicals més exitosos de l'època van resultar *La Geisha* (1896), funcionant durant més de dos anys amb èxit internacional, *The Belle of New York* (1898), sent el primer musical estatunidenc en ser llançat a Londres durant més d'un any, la comèdia musical britànica *Florodora* (1899) i *A Chinese Honeymoon* (1901), sent populars als dos països i l'última tenint un rècord de 1074 representacions a Londres i 376 a Nova York. Altres èxits de la comèdia musical eduardiana inclouen *The Arcadians* (1909) *The Quaker Girl* (1910).

El 1907 les operetes van tornar tant a Londres com a *Broadway* amb *The Merry Widow* (1907). Aquestes van ser populars en anglès fins a la Primera Guerra Mundial.

A la dècada del 1910, l'equip format per PG Wodehouse, Guy Bolton i Jerome Kern van crear *The Princess Theatre shows* (seguint l'exemple de Gilbert i Sullivan) obrint pas a Kern per a demostrar que el musical podia combinar la llum i l'entreteniment popular amb una continuïtat entre la seva història i les seves cançons.

El públic que anava en recerca d'entreteniment al llarg de la Primera Guerra Mundial anava al teatre. L'èxitós musical *Irene* (1919) va assolir el rècord de 670 presentacions a *Broadway*, rècord que es mantindria intacte fins el 1938. A Anglaterra obres com *The Maid of the Mountains* (1917) amb 1.352 presentacions i *Chu Chin Chow* (1916) amb 2.238 presentacions, rècord mantingut durant gairebé quaranta anys, van tenir molt de recolzament. També revues com *The Bing Boys Are Here* (1916) a Gran Bretanya i Florenz Ziegfeld als Estats Units van resultar molt populars.

Els musicals de Roaring Twenties, presos del vodevil, el *music hall* i altres entreteniments lleugers, solien centrar-se en grans rutines de ball i cançons populars sense relació amb la trama. Les produccions alegres, malgrat les històries oblidables que presentaven, van tornar-se els espectacles de l'època presentant estrelles tals com Marilyn Monroe<sup>9</sup> i Fred Astaire<sup>10</sup> i produint cançons perdurables de Kern, Hart i Cole Porter, entre d'altres. Alguns exemples d'aquests musicals són *Sally* (1920) i *No, No Nanette* (1924). La música popular del moment també era dominada pels estàndards del teatre musical com la cançó *Tea for Two*.

Molts espectacles eren revistes, sèries d'esborranys i cançons que no mantenien pràcticament cap relació. Els més coneguts eren els anuals Ziegfeld Follies, espectaculars revistes de cançons amb balls a *Broadway* i que presentaven conjunts extravagants, vestits elaborats i boniques dones d'or. Als anys 20 també va sorgir una nova generació de compositors que va crear una sèrie d'èxits populars a *Broadway*.

La innovació estatunidenca a poc a poc va anar substituint la primícia del teatre musical britànic des de finals del segle XIX fins als anys 20, principalment, després de la Primera Guerra Mundial. Compositors importants en aquest aspecte foren Kern i Tin Pan Alley, el que van anar introduint nous estils musicals com el *ragtime* i el jazz. Els Shubert Brothers van prendre el control dels teatres de *Broadway*.

*Show Boat* (1927) de *Broadway* va representar la integració més completa del llibre i la partitura fins al moment, amb temes dramàtics narrat mitjançant la música, el diàleg, l'escenari i el moviment. Això es va assolir mitjançant el lirisme de Kern i l'hàbil guió d'Oscar Hammerstein II. A partir d'aquell moment, tot es va produir en relació amb aquella obra. Per tant, va arribar la integració completa de les cançons, l'humor i la producció en una imatge artística única.

---

<sup>9</sup> Marylin Monroe (1926 – 1962) va ser una actriu del segle XX caracteritzada per la seva sensualitat i agitada vida amorosa. És considerada un dels mites eròtics i culturals del seu segle.

<sup>10</sup> Fred Astaire (1899 – 1987) fou un actor i ballari de gran popularitat als musicals de *Hollywood* a la seva era d'Or, els anys 30. Va iniciar la seva carrera amb la seva germana major aconseguint grans èxits a *Broadway*.

Però no va durar gaire, ja que quan va arribar la Gran Depressió el públic va tornar als espectacles de ball. Molt poca gent tenia el privilegi de tenir diners per a gastar en espectacles, és per això que tant a Londres com a Nova York pocs espectacles van arribar a superar les 500 representacions al llarg de l'època. Aquesta època va estar protagonitzada per Fred Astaire i la seva germana Adele a *The Band Wagon* (1931), Ethel Merman a *Anything Goes* (1934) de Porter, que la va situar com a Primera Dama del teatre musical; Coward i Novello amb musicals vells i sentimentals com *The Dancing Years* (1939). Rodger i Hart van tornar a *Broadway* després de la seva època a *Hollywood* amb una sèrie d'exitosos espectacles com *On Your Toes* (1936), el que es va tornar en el primer musical en incloure dansa clàssica, *Babes in Arms* (1937) i *The Boys from Syracuse* (1938). *DuBarry was a Lady* (1939) de Porter i *Hellzapoppin* (1938), una revista que va assolir les 1.404 actuacions establint el nou rècord de *Broadway* també van ser molt popular a la seva època. Tot i això, nombrosos equips creatius van iniciar el desenvolupament de les innovacions de *Show Boat*.

Durant aquesta dècada es van produir certs avenços racials, *Thousand Cheer* (1933) va incloure una cançó amb una afroamericana protagonista entre blancs, *Porgy and Bess* (1935) va presentar un elenc afroestatunidenc, folk i jazz, entre d'altres, barrejats. També es van produir sàtires polítiques com *The Cradle Will Rock* (1937) i la pel·lícula *I'd Rather Be Right* (1937) de Rodgers i Hart. Respecte a aquestes últimes, van suposar tota una gran competència pels teatres en quant van començar a incorporar so. A alguns gèneres, com el vodevil, els va acabar destruint. El musical va aconseguir sobreviure, tot i que, amb dificultats econòmiques, però amb evolucions tècniques. En aquesta dècada també es va entregar el primer *Premi Pulitzer*<sup>11</sup>, a una sàtira anomenada *Of The I Sing* (1931).

Els 40 van començar amb més èxits de Rodgers, Porter i Hart, entre molts altres compositors, mentre l'economia es recuperava. Tot i això, el canvi artístic era imminent, esclatant amb *Oklahoma!* (1943), l'obra de Rodgers i Hammerstein que va acabar la revolució iniciada per *Show Boat*, mitjançant la integració estreta de tots els elements del musical: una trama coherent, cançons fomentant l'acció, presentació de ballets i altres balls que feien avançar la trama i desenvolupament de personatges. Agnes de Mille, coreògrafa de ballet va incorporar moviments quotidians per ajudar als personatges a expressar les seves idees, a més de desafiar les convencions musicals en cantar una dona les primeres línies de tota l'obra sense ser-hi en un grup corista i sense tenir cap acompanyament.

Després de tornar-se tot un èxit a *Broadway* amb un total de 2.212 representacions, va ser adaptada cinematogràficament. L'equip després del seu gran èxit va continuar cultivant d'altres, ara entesos com a clàssics dels musicals, tal com són *Carousel* (1945), *South Pacific* (1949), *The King and I* (1951) i *The Sound of Music* (1959), la qual va ser l'últim èxit del duet creatiu, va

---

<sup>11</sup> Els *Premis Pulitzer* són una sèrie de 21 guardons corresponents de diferents temàtiques o disciplines (periodisme, composició teatral, novel·la, teatre...). Aquests són atorgats per la Universitat de Columbia de Nova York. És considerada una de les majors distincions per a les obres publicades als EUA.



assolir 1.443 representacions i va compartir el *Premi Tony*<sup>12</sup> al Millor Musical junt amb la seva exitosa adaptació cinematogràfica del 1965. En aquell també es van començar a desenvolupar temes més seriosos respecte als anteriors, tal com són l'abús conjugal, el suïcidi, el mestissatge i, fins i tot, la mateixa mort sobre l'escenari. Van ser tan importants les aportacions del duo format per Rodgers i Hammerstein que van marcar l'inici de l'Era d'Or del teatre musical estatunidenc, els quals reflectien les percepcions del somni americà<sup>13</sup>. Això va produir que els musicals britànics es quedessin molt endarrerits i per sota dels estatunidencs. Altres obres típiques d'aquest període són *My Fair Lady* (1956) protagonitzada per Julie Andrews<sup>14</sup> i la qual va realitzar 2.717 representacions tornant-se un rècord durant molts anys, i *West Side Story* (1957) amb música de Bernstein i lletres de Sondheim, la qual no va ser res especial al teatre amb 732 representacions, però tot un èxit en la seva adaptació a la pantalla gran.

George Abbott i els seus col·laboradors van resultar essencials per la integració del moviment i la dansa als musicals de l'Era d'Or. Abbott va introduir el ballet a *On Your Toes* (1936), com s'ha mencionat prèviament, continuant el seu llegat Agnes de Mille a *Oklahoma!* (1943). Després de la col·laboració d'Abbott amb Jerome Robbins a *On Your Toes*, aquest va anar combinant els rols de director i coreògraf, centrant-se en el poder narratiu de la dansa a *West Side Story* (1957), *A Funny Thing Happened the Way to the Forum* (1962) i *Fiddle on the Roof* (1964). Bob Fosse va realitzar coreografies per a Abbott en *The Pajama Game* (1956) i *Damn Yankees* (1957), aportant una sexualitat lúdica. Més tard, Fosse va exercir com a director i coreògraf de *Sweet Charity* (1968), *Pippin* (1972) i *Chicago* (1975).

El 1960 *The Fantastiks* va produir-se per primer cop fora de *Broadway*, romanent en el silenci durant 40 anys i tornant-se el musical de més llarga duració de la història. Els seus autors van produir obres innovadores al llarg de la dècada com *Celebration* (1969) i *I Do! I Do!* (1966), el primer musical de *Broadway* de dos personatges. Altres èxits de la dècada foren *Hello, Dolly!* (1964) la qual va assolir 2.844 representacions, *Funny Girl* (1964) protagonitzada per Barbra Streisand<sup>15</sup> amb un total de 1.348 representacions i altres propostes més arriscades com *Cabaret* (1966).

---

<sup>12</sup> Els *Premis Tony* (Premis Antoniette Perry per l'Excel·lència al Teatre) són uns guardons que reconeixen l'èxit de les obres de teatre estrenades a *Broadway*. Aquests són entregats per l'*American Theatre Wing* i *The Broadway League*.

<sup>13</sup> La idea del somni americà fa referència a l'oportunitat d'una prosperitat econòmica i riquesa a qualsevol persona que immigri als EUA. Les arrels d'aquesta concepció prové del segle XVI quan els marginats i pobres europeus van poder obtenir una riquesa a les terres estatunidenques.

<sup>14</sup> Julie Andrews (1935) és una gran actriu reconeguda pels musicals tant al teatre com a la pantalla gran amb produccions com *Mary Poppins* (1964), amb la que va rebre un *Premi Òscar*, i *The Sound of Music* (1965).

<sup>15</sup> Barbra Streisand (1942) és una cantant, actriu i directora estatunidenca que ha triomfat tant al món de la música com del cinema amb diversos guardons que avalen la seva trajectòria artística: dos *Premis Òscar* i diversos premis *Emmy*, *Grammy*, *Golden Globe* i *Tony*. És coneguda pels seus papers a *Funny Girl* (tant el musical com la seva adaptació cinematogràfica) i *Hello, Dolly!*, quan va ser portada a la pantalla gran.

Dues figures imprescindibles per la història del teatre musical a partir d'aquesta dècada foren Stephen Sondheim i Jerry Herman.

Sondheim va moure el musical més enllà de les trames romàntiques típiques anteriors a ell. El seu treball va tendir a una obra més fosca i amb una exploració dels àmbits més sòrdids de la vida tant passada com present. Entre les seves obres trobem *A Funny Thing Happened on the Way to the Forum* (1962), la qual va ser la primera obra de la qual es va encarregar tant de la música com de les lletres; *Anyone Can Whistle* (1964), la qual només va realitzar nou actuacions; *Company* (1970), la qual va esdevenir tot un èxit; *Follies* (1971) i *A Little Night Music* (1973). A partir de la segona meitat de la dècada dels 70 va inspirar-se i agafar referències de fonts inversemblants abstretes, usualment, d'històries i llibres de fantasia. Exemples d'aquest període són: *Pacific Overtures* (1976), *Sweeney Todd* (1979), *The Park with George* (1984), *Into the Woods* (1987) i *Assassins* (1990). Sondheim fou criticat pel poc atractiu comercial que proporcionaven les seves obres, tot i així, també era altament elogiat per la seva sofisticació lírica, complexitat musical i interacció entre les lletres i la música en els seus espectacles. També va introduir certes innovacions tal com l'espectacle presentat al revés (*Merrily We Roll Along*) i la finalització del primer acte amb l'elenc informant l'audiència que estan bojos (*Anything Can Whistle*).

Per altra banda, Jerry Herman va jugar un paper important en el teatre musical, ja que va participar en un ampli rang d'obres molt exitoses de la història del gènere com *Hello, Dolly!* (1964), *Mame* (1966) i *La Cage aux Folles* (1983). Moltes de les seves melodies s'han tornat estàndards populars com: “Hello, Dolly!” i “It Only Takes a Moment” de *Hello, Dolly!*; “We Need a Little Christmas”, “Mame” i “Bosom Buddies” de *Mame*; “I Am What I Am” de *La Cage aux Folles* i “I Won't Send Roses” de *Mack and Mabel* (1966). A més, molts d'aquests números són gravats per artistes tals i com Louis Armstrong<sup>16</sup>, Eydie Gormé, Barbra Streisand, Petula Clark i Bernadette Peters<sup>17</sup>.

A partir d'aquest moment, el musical va començar a separar-se dels seus orígens als anys 50 amb la incorporació de la música rock, introduïda per *Hair* (1967), musical que també presentava nus i opinions polèmiques sobre la Guerra de Vietnam, les relacions racials i altres temes socials. Després del seu èxit, els musicals rock van florir a la dècada dels 70, amb exemples tals com *Jesus Christ Superstar* (1970), *Godspell* (1970), *The Rocky Horror Picture Show* (1973), *Evita* (1976) i *Two Gentlemen of Verona* (1971). Molts d'aquests van començar sent àlbums conceptuals fins a desenvolupar-se al cinema o a l'escenari. Alguns d'aquests, amb temes dramàtics i emocionals (característics de l'òpera), van començar com a àlbums conceptuals anomenats òperes rock. Altres musicals com *Raisin* (1973), *Dreamgirls* (1981), *Purlie* (1970) i *The Wiz* (1974) van aportar una influència afroamericana a *Broadway*. Cada cop hi havia més gèneres i estils musicals variats als

---

<sup>16</sup> Louis Armstrong (1900 – 1971) fou un trompetista, cantant i director de grup de jazz estatunidenc amb gran reconeixement i fama mundial

<sup>17</sup> Bernadette Peters (1948) és una actriu estatunidenca amb gran recorregut musical, cinematogràfic i televisiu. Alguns dels seus papers més destacats són *Into the Woods*, *Gypsy* a *Broadway* i *Annie* (1982) i a sèries de televisió destacades com *The Good Fight* i el seu *spin-off* *The Good Wife*.

musicals, sobretot els situats fora de *Broadway*. També va ser l'època on Sondheim va trobar l'èxit amb alguns dels seus musicals.

L'any 1975 el musical de ball *A Chorus Line* va sorgir de les gravacions de tipus teràpia grupal que va dirigir Michael Bennet amb uns gitanos que cantaven i ballaven recolzant als actors principals a la comunitat de *Broadway*. A partir de moltes gravacions James Kirkwood Jr, i Nick Dante van dissenyar un llibre sobre una audició per a un musical, incorporant històries reals de les sessions gravades. Algunes de les persones de les sessions originals van actuar variant característiques dels seus propis personatges o d'altres a l'espectacle. Amb música de Marvin Hamlisch i lletres d'Edward Kleban va inaugurar-se a Manhattàn per acabar traslladant-se a *Broadway* i executar un total de 6.137 actuacions, tornant-se la producció de més llarga durada en la història de *Broadway* fins al moment. Va arrasar als *Premis Tony* i guanyar el *Premi Pulitzer*. La seva cançó *What I Did for Love* es va transformar en un estàndard.

Altres obres clau d'aquesta dècada són les desenvolupades per John Kander i Fred Edd, els quals van explorar l'auge del nazisme a Alemanya amb *Cabaret* (1966) i l'assassinat i els mitjans de comunicació en l'època de la seva prohibició a *Chicago* (1975). Ambdues es basaven en les antigues tècniques de *vaudeville*. També destaquen *Evita* (1976) i *Sweeney Todd* (1969) els que serien els precursors dels musicals més foscos i de gran pressupost de la dècada dels 80 que depenien d'històries dramàtiques, partitures i efectes espectaculars. Així i tot, encara continuaven sent acceptats els valors "passats de moda" amb èxits com *Annie* (1977), *42nd Street* (1980) i *My One and Only* (1983). A més, de totes les adaptacions cinematogràfiques que van ser realitzades poques van arribar a ser èxits, excepte *Fiddler on the Roof* (1971), *Cabaret* (1972) i *Grease* (1978).

Als anys 80, com s'ha mencionat breument amb anterioritat, està caracteritzat pels mega-musicals europeus i les òperes rock en *Broadway*, *West End*<sup>18</sup> i altres llocs. Aquest tipus de musicals tenien una banda sonora influenciada pel pop, tenien grans motlles i sèries i es caracteritzaven pels seus grans efectes especials i pressupostos. Per a crear-ne molts d'aquests musicals els autors es van basar en novel·les o altres obres literàries ja existents.

L'equip d'escriptors més importants dels mega-musicals fou el francès de Claude-Michel Schönberg i Alain Boublil, els responsables de *Les Misérables* (1985), que es va transformar en l'èxit musical més antic de la història. El duo junt amb Richard Maltby Jr. van continuar produint èxits com *Miss Saigon* (1989), inspirada en l'òpera de Puccini *Madame Butterfly*.

El compositor britànic Andrew Lloyd Webber va viure un èxit similar amb *Evita* (1976), basat en la vida de l'argentina Eva Perón; *Cats* (1981), derivat dels poemes de T.S. Eliot; *Starlight Express*, realitzat sobre patins; *The Phantom of the Opera* (1986), derivat de la novel·la de Gaston

---

<sup>18</sup> *West End* també és coneguda com *Theatreland*, és a dir, la terra dels teatres, tot i que només és una part d'aquesta on es concentren els seus teatres al *Shaftesbury Avenue*, una de les seves carreteres més importants. Tot i això, hi continuen havent teatres per altres zones de la regió, com al mateix carrer més a prop de *Haymarket*, on es troben el *Theatre Royal Haymarket*, destacat per les seves característiques neoclàssiques, i el *Prince Edward Theatre*, pel seu estil londinens dels anys 30, *ArtDeco*.

Leroux *Le Fantôme de l'Opéra*; i *Sunset Boulevard* (1993), basada en la pel·lícula clàssica del mateix nom.

Aquestes obres es van executar durant dècades o, fins i tot, continuen funcionant, tant a Nova York com a Londres. Van tenir un extraordinari èxit internacional i gires. Els seus enormes pressupostos van redefinir les expectatives de l'èxit financer en *Broadway* i *West End*. És per això que ara es necessita que les produccions funcionin per a considerar-se un èxit (a comparació dels pocs mesos que es necessitaven amb anterioritat), ja que, gràcies a les seves produccions multimilionàries, fins que no actuessin durant aquell període de temps no s'iniciarien els beneficis.

Als 90 va sorgir una nova generació de compositors teatrals, dels quals molts van posar en marxa el seu recorregut fora de *Broadway*. L'èxit més notori de l'època va ser el musical rock de Jonathan Larson basat en l'òpera de *La bohème*; *Rent* (1996), la que tracta sobre una comunitat d'artistes amb dificultats a Manhattan. Aquest es va comercialitzar per a cridar l'atenció del públic jove, presentant-ne un elenc jove i una banda sonora molt influenciada pel rock. El musical va resultar tot un èxit. Altres espectacles de *Broadway* van continuar el lideratge de *Rent* oferint entrades amb descomptes el mateix dia de l'obra o en la sala d'espera, tot i que, sovint, només fossin per a estudiants.

En aquesta època també es va experimentar la influència de grans corporacions de producció musicals, destacant la de Disney Theatrical Productions, la qual va adaptar algunes de les seves pel·lícules musicals animades a l'escenari, començant per *Beauty and the Beast* (1994), *The Lion King* (1997), el musical amb major recaptament de la història, i *Aida* (2000). Les dues últimes produccions van comptar amb música d'Elton John.

Tot i haver crescut molt el nombre de musicals a gran escala entre la dècada dels 80 i els 90, musicals de menor escala i baix pressupost van aconseguir èxits crítics i financers com *Falsettoland* (1990), *Little Shop of Horrors* (1982), *Bat Boy: The Musical* (1997) i *Blood Brothers* (1981). Els temes d'aquests musicals són molt diferents i varien de rock a pop, però acostumen a realitzar-se fora de *Broadway* i *West End*. Algunes d'aquestes són considerades imaginatives i innovadores.

A partir dels 2000 s'ha decantat per la familiaritat, els musicals més exitosos del segle passat, com *Chorus Line*, *West Side Story* o *Grease*; i adaptacions d'altres materials literaris, com ho és *Wicked*, o cinematogràfic, com ho són *Legally Blonde* (2007), *Billy Elliot* (2005), *Shrek* (2008), *Waitress* (2015), *Mean Girls* (2017), *Heathers* (2010), *Mary Poppins* (2004), *The Little Mermaid* (2007)... Això és degut al fet que es volen garantir l'èxit i la recuperació econòmica, qualificant a *Broadway* i *West End* en molts casos de ser una atracció turística aleshores d'una sortida creativa. Tot i això, sovint per pressupostos modestos i, per tant, iniciant el seu recorregut a teatres regionals o als afores de *Broadway* i *West End*, també ha sorgit material nou com *Spring Awakening* (2006), *In the Heights* (2007), *American Idiot* (2010), *The Book of Mormon* (2011) i *Hamilton* (2015), la qual va transformar la història dels musicals estatunidencs amb un complet èxit amb inflexió del hip-hop i el rap.

En aquests últims anys també s'han produït grans avanços en el paper de les dones a la indústria dels musicals obtenint Cyndi Lauper el títol de la primera compositora femenina en guanyar el *Premi Tony* per la Millor Banda Sonora sense cap col·laborador masculí al 2013 per l'escriptura de les lletres i la composició de la música de *Kinky Boots* (2012). Al 2015 també es va atorgar un *Premi Tony* a la Millor Banda Sonora Original a un equip creatiu exclusivament format per dones, Lisa Kron i Jeanine Tesori, per la composició de *Fun Home* (2013). No obstant això, el treball de compositors masculins continua sent més produït.

## 2.1. DIFERÈNCIES ENTRE GÈNERES MUSICALS

El musical o teatre musical, tal com l'entendem amb aquesta connotació i com hem observat a la seva evolució, és la comèdia musical desenvolupada als Estats Units i a Anglaterra fins a acabar expandint-se arreu del món amb gran popularitat.

Aquest gènere, a més del seu origen geogràfic, es caracteritza principalment per la seva incorporació de diferents disciplines, tal com són el cant, la dansa, la música i el diàleg mitjançant la interpretació; per a explicar una història.

Així i tot, hi ha altres gèneres els quals també incorporen alguns dels elements característics del musical, però, en veure'ls ja se sap que són diferents. Aleshores, què és realment el que els diferencia si objectivament són pràcticament iguals, però un espectador els pot diferenciar a la perfecció?

L'òpera, a més de ser considerada com el gènere major dels gèneres dramàtics musicals per molts autors a causa de la seva major antiguitat, les diferències que presenta amb el musical són bastant subtils, ja que aquestes se centren en la importància de la música i el seu desenvolupament. Mentre una òpera atorga una gran importància a la música, un musical se centra, sobretot, en el que les cançons volen transmetre per a comprendre la història. Tot i que ambdues requereixen un gran entrenament tant físic, com interpretatiu i vocal; l'entrenament vocal líric característic de l'òpera sol ser molt més complex (no obstant això, no vol dir que els actors i actrius de musical no cantin bé).

És cert que l'òpera no sol presentar diàlegs ni moments ballats, tot i que no és impossible, ja que d'igual manera, hi ha musicals completament cantats i no són la norma. Aquesta és una mena de transició entre l'òpera i el musical, en els quals podem trobar les òperes rock o musicals òpera o pop/rock els quals són completament cantats, com ho és *Hamilton*. (desenvolupat més endavant). D'altra banda, les òperes se solen cantar en l'idioma en el qual es van compondre, mentre que els musicals s'adapten als diversos idiomes.

La sarsuela i el musical, tot i que siguin comèdies musicals amb parts ballades, cantades i parlades en diferents proporcions; presenten moltes diferències. A part de la seva història (la sarsuela creada al segle XVII i el musical als EUA a la segona meitat del segle XIX), la sarsuela sol tractar temes més dramàtics, tràgics i reflectint problemes socials a comparació amb el musical; a més de presentar diàlegs més extensos normalment en vers, música que segueix línies

de la música italiana respecte a la forma, i una menor proporció de ball amb arrels clarament folklòriques.

Tant la revista com el musical són comèdies musicals, només que desenvolupades a diferents països, la primera a Espanya i a diferents països europeus (tot i que el gènere desenvolupat als diferents indrets acabava obtenint un diferent desenvolupament i característiques) i la segona als EUA. Ambdues consisteixen en la combinació de diàleg amb números musicals, els quals s'uneixen mitjançant un fil argumentari (en la revista més senzill que no pas en el musical), però les semblances acaben aquí, ja que la revista és un gènere frívol que duia a terme una crítica encoberta i atreia el seu públic amb les seves conegudes *vedettes*.

Altres gèneres frívols destinats a l'entreteniment arreu d'Europa, anomenats espectacles de varietats (s.XIX - s.XX), comparteixen trets molts comuns amb la revista, ja que tots són de la mateixa categoria. Òbviament, tots tenen diferències entre ells, tant per si no són gèneres musicals, per si consten de números aïllats sense argument o s'han desenvolupat a diferents regions i han acabat tendint cap a diferents temàtiques. Alguns exemples d'espectacles de varietats musicals són el *Cabaret* (França i Alemanya), el *Music-Hall* (Anglaterra), el *Variété* (França), el *Burlesque* i l'*Extravaganza* (EUA) i de no musicals tenim el *Vaudeville*, o Vodevil adaptat al nostre idioma, (EUA). Molts d'aquests gèneres tractaven la comèdia o la ridiculització del tema, tot i que molts van acabar desenvolupant-se cap a temàtiques més eròtiques.

## 2.2. TIPUS DE MUSICALS

N'existeixen tota mena de musicals, però cap ni un és igual a un altre tot i que poden compartir personatges o trets més generals.

A continuació veurem una classificació dels musicals segons en què es basen, com han sigut construïts, el seu gènere musical principal o la seva època d'estrena i creació. No obstant això, els diferents musicals poden estar inclosos en més d'una de les diferents categories esmentades.

Un dels més comuns i populars és el **musical de llibre**. Es creu que un musical de llibre són aquells musicals els quals estan basats en un llibre, però aquests tipus de musicals no tenen per què ser musicals de llibre, ja que el concepte d'un musical de llibre és un altre.

Un musical de llibre, en veritat, segueix una sèrie de característiques, principalment, les relacionades amb el seu llibre (guió) i amb la forma que aquest està compost i desenvolupat perquè cada cop aquests són menys complets. Per exemple, ara les frases es reciten menys i es canten o rapegen més, perdent l'essència de la part del diàleg no cantat.

Podem destacar com a les seves característiques les següents:

- Segueix una progressió ordenada
- El guió presenta detalladament les intervencions dels personatges i les direccions d'escena. A més pot contenir les lletres de les cançons i anotacions sobre el

desenvolupament i la història del personatge, per tal que l'actor es pugui situar millor en el context del personatge a l'hora d'interpretar-lo.

- Les cançons d'aquest tipus de musical són essencials per la història i la lletra ha d'ajudar al seu desenvolupament, i no pas provocar un descans d'aquest, ja que són creades per augmentar la intensitat dramàtica de la situació.
- El tipus de guió que se solen utilitzar més als musicals són els *librettos*, els quals són els guions que contenen, principalment, les lletres de les cançons, donant un sentit de cohesió en tenir tant el diàleg com les cançons plegades perquè ambdues són parts essencials de l'obra.
- Se solen introduir tot els personatges i el conflicte al primer acte, el qual acostuma a ser-hi d'una major extensió. D'altra banda, el segon s'encarrega, principalment, de desenvolupar el clímax de la història i el desenllaç.
- Hi ha partitures on s'uneixen la lletra de les cançons i la música, tant de les cançons com la d'acompanyament de les escenes.
- La majoria de les cançons són presentades al primer acte i, després, són repetides d'una forma diferent al segon. Aquestes repeticions són comunament anomenades *reprise* paraula provinent del francès, fruit de la influència que aquest ha tingut sobre els musicals. Així i tot, noves cançons poden ser introduïdes al segon acte.
- Algunes cançons estan dissenyades per ser-hi com un apart (explicat al següent capítol a [l'element literari](#)) pels personatges i aportar-li al públic informació sobre la seva història, els seus pensaments o les seves motivacions. No obstant això, les cançons dels musicals de llibre han de tenir una importància directa a la mateixa història.

Alguns exemples d'aquest tipus de musical són els musicals els quals anomenem com a clàssics com *Oklahoma!*, o *West Side Story*.

Per altra banda també hi és la **revue musical o, el musical de crítica o revisió**, un gènere de teatre musical lleuger el qual acostuma a fer comèdia, paròdia, bromes, sàtira... tot barrejant diverses formes d'entreteniment (com els malabars) i expressant-ho mitjançant balls, música i cançons. Són semblant als *burlesques*, als espectacles de varietat o a les operetes.

La seva estructura sol constar de diversos actes els quals s'han d'enllaçar mitjançant alguna idea o concepte per tal que el públic no perdi l'atenció, ja que no sol establir cap classe d'argument o trama i passats alguns números musicals pot avorrir-se.

Un altre tipus de musicals és el **juke-box musical o el musical de tocadiscs**. Aquests tipus de musicals són creats a partir de la unió de diferents cançons ja existents, usualment, del mateix autor, tal com feien els tocadiscs.

Per tant, podem trobar dos tipus de motivacions i resultats que s'obtenen arran d'enllaçar un seguit de cançons ja existents i crear-ne una història a partir d'aquestes, els musicals autobiogràfics i els musicals no autobiogràfics:

**Els musicals autobiogràfics** consisteixen en un recull de cançons de l'autor realitzat per a poder exemplificar la vida d'aquest mateix, com fan amb el musical de *TINA, The Tina Turner Musical*, en el que, mitjançant les cançons més emblemàtiques de la cantant expliquen la seva vida.

Aquests també es podrien trobar en un context que no impliqui la recopilació de les cançons d'un artista i es basi en una biografia escrita d'un personatge, com podria ser el cas de *Hamilton* i *CHAPLIN, the musical*.

D'altra banda, **els musicals no autobiogràfics** són aquells musicals on l'argument no té res a veure amb la vida de l'autor de les cançons. Un dels més coneguts d'aquesta tipologia és el de *Mamma mia!*, el qual a partir d'un recull de cançons d'ABBA relata una història que no és la de la banda. També hi podem trobar *Moulin Rouge!*, el que ni tan sols utilitza cançons del mateix autor.

Així mateix, hi existeixen **els musicals de pel·lícules**, que són aquells musicals els quals han sigut creats a partir d'una pel·lícula, la qual podia ser tan musical com no. És a dir, són les adaptacions teatrals d'obres cinematogràfiques. Algun exemple seria *The Lion King*, la que ja era musical, o *Heathers* o *Mean Girls*, les quals no ho eren.

Cal diferenciar aquests amb els musicals els quals han sigut adaptats a la pantalla gran com *Rent*, *Les Misérables* o *Mamma Mia*.

N'existeix un altre tipus de musical anomenat **musicals conceptuals**. Són els musicals els quals se centren en la transmissió d'una idea i no tant en el desenvolupament dels personatges i la seva trama, la qual pot quedar renegada a un paper secundari o, fins i tot, inexistent sent només transmès aquest concepte a partir de diferents escenes aïllades que no tenen cap progressió. Aquest tipus d'obra pren un major focus en el missatge, el tema i l'estil que utilitza per a transmetre'l. Molts cops acostumen a desenvolupar-se a partir d'un context experimental.

Per tant, es podria afirmar que els musicals conceptuals són aquells que, a més d'entretenir al públic, tenen com a objectiu mostrar un tema o transmetre un missatge.

Alguns exemples d'aquests tipus de musicals són *West Side Story* amb el missatge de la segregació racial, *Hair* amb la finalitat de mostrar les diferències entre classes socials o *Jesucrist Superstar* relatant els últims dies de la vida de Jesús.

**Els musicals Pop/Rock** són els que van iniciar-se a la dècada dels 60s quan aquests gèneres musicals van saltar al teatre. Una de les seves principals característiques és que pràcticament tota la història és explicada mitjançant cançons, havent-hi molt poc diàleg parlat. És per això que també són anomenats Òpera-Rock, no per l'estil musical, sinó per la gran absència de diàleg.



Alguns exemples d'aquest tipus de musical són *Hair*, *Grease*, *Rent*, *Jesucrist Superstar*, *Heathers*, *el Spring Awakening* i *Hamilton*.

Finalment, trobem **els musicals de l'era d'or**, els quals són aquells musicals els quals van ser escrits i produïts als anys 40 i 50. Entre aquests també destaquen les produccions del duet de compositor i lletrista<sup>19</sup> *Rodgers i Hammerstein* i el compositor *Stephen Sondheim*.

Alguns musicals molt importants de l'època són *Oklahoma!*, *Kiss me Kate* i *Guys and Dolls*.

---

<sup>19</sup> Un lletrista és la persona que realitza la lletra d'una cançó.

## CAPÍTOL 2: ANÀLISI DEL TEATRE MUSICAL

Un cop conegut el concepte de musical és hora d'identificar els seus diversos components per tal de saber què s'ha de crear i com ha d'acabar resultant la feina que es produirà a l'apartat més pràctic del treball.

Aleshores, per assolir aquesta tasca el contingut es dividirà en tres blocs: l'element literari, que tracta la qüestió més relacionada amb el gènere literari del teatre en general; l'element decoratiu, que desenvoluparà els aspectes més arrelats a la posada en escena i els factors que es necessiten a l'hora de la representació de l'obra perquè aquesta es pugui realitzar; i l'element musical, que se centra en els elements únics i exclusius dels musicals, la cançó i la dansa.

### 1. L'ELEMENT LITERARI: EL GÈNERE DRAMÀTIC

Per a saber com s'escriu un musical, un s'ha de remuntar a la seva literatura, és a dir, la del gènere dramàtic. Això és degut al fet que tot subgènere dramàtic (tant drama, com comèdia, com òpera o musical) segueix el que s'estableix a la literatura dramàtica. És a dir, tota la diversitat de gèneres teatrals segueixen les mateixes bases i les modelen segons les necessitats de cada gènere. És per aquest motiu que, per a saber com és un musical, es necessita saber com és el teatre, és a dir, la literatura del gènere dramàtic.

El gènere dramàtic és el gènere literari que consisteix en la realització d'un text, principalment dialogat, destinat a ser representat davant d'un públic per actors i actrius que representen les accions que li succeeixen a uns personatges.

En ser un gènere destinat a la representació teatral i, aleshores, basat en la interpretació, també és conegut com a art escènic o drama (en grec "fer" o "actuar").

Per tant, les obres dramàtiques poden ser llegides, però la seva finalitat és la representació d'aquest text, ja que està expressament construït per a la seva posada en escena, per això és que la seva lectura sola se sentiria incompleta.

Actualment, es diferencien els termes drama i teatre, on drama fa referència al text escrit (i el que anomenarem text o obra dramàtica) i teatre a la seva representació.

#### 1.1. LES CARACTERÍSTIQUES DEL GÈNERE DRAMÀTIC

Sense aquests trets el teatre no seria el que coneixem avui dia com a gènere dramàtic.

Com s'ha vist anteriorment, el gènere dramàtic es caracteritza principalment pel fet que és destinat a la seva representació. Per tant, totes les accions esdevingudes al llarg de la seva història, les quals són les que provoquen que la història avanci, seran desenvolupades mitjançant el diàleg entre personatges. Per aquesta mateixa raó, un altre tret típic del teatre és l'absència de narrador,

ja que la història és explicada per les intervencions entre els mateixos personatges i no es necessita la seva figura per explicar la trama. De manera semblant, tampoc n'hi ha, ni calen, les descripcions, puix tota la informació descriptiva es rep visualment, amb el decorat i l'aparença física dels mateixos personatges, o amb les intervencions dels personatges, les quals farien arribar la informació equivalent a una descripció psicològica d'un personatge o la d'elements visuals que no són presents a l'escenificació.

És per aquest motiu que l'acció és tan important, ja que és l'única manera per la qual el públic es pot assabentar del que succeeix i per això l'ha de captar l'atenció al màxim i des del principi, a més que tot giri sobre un tema central. Tot i això, també ha de ser creïble, no des del punt de vista de l'acció i si aquesta és versemblant, sinó que sigui creïble des de l'actuació dels actors; és a dir, que no sembli ni memoritzat ni mecànic, que sembli que el que succeeix a escena sigui de veritat la vida dels actors i els que els hi està succeint. La història ha més a de ser completa i ha de seguir l'estructura interna compartida per la gran majoria de texts literaris (plantejament, nus i desenllaç) i, a més, l'estructura externa, completament única del teatre (formada per escenes, quadres i actes).

Tot i fet per a ser escenificada, com tot es veu per la interpretació dels actors, es perden les acotacions un cop representada l'obra.

El text en si té una sèrie de trets particulars: sol tractar temes universals, té la possibilitat de ser escrit tant en vers com en prosa, crea dues ficcions (la de la mateixa història i la representada al teatre per a situar als personatges en un espai) i sistemes de comunicació (el que s'estableix entre els personatges que interactuen i el que s'estableix entre els personatges i el públic). A més a més, en tindrà altres característiques més específiques segons el gènere o temàtica teatral de la qual formi part, com el to o els personatges de l'obra. També s'ha de contemplar que la seva extensió en el temps és limitada.

A més, aquest és un art interdisciplinari, ja que combina diferents gèneres artístics perquè les representacions teatrals siguin possibles, tal com és la literatura, tot el món escènic, la il·luminació, el so i la seva projecció, el domini dels moviments i les gesticulacions per expressar una cosa o una altra, entre d'altres com la dansa, el cant i la música característiques d'obres més musicals. És per això que és de gran importància la intervenció dels professionals del teatre, els quals, cadascun desenvolupa una labor en alguna d'aquestes disciplines que per al resultat final és completament indispensable.

Doncs això, només és una petita pinzellada de les característiques del teatre. A continuació es desplegaran els més rellevants o de caràcter més intrínsec per a la literatura, tal com són l'estructura i els elements del teatre (l'acció, el temps, l'espai, els personatges...).

## 1.2. L'ESTRUCTURA DEL GÈNERE DRAMÀTIC

Una obra teatral té dos tipus d'estructura: l'externa, la que podem observar només llegint la peça, i la interna, la divisió del contingut de la història.

### 1.2.1. ESTRUCTURA EXTERNA

L'estructura externa del teatre està basada en la representació de l'obra, ja que la seva divisió està basada segons l'entrada i sortida dels personatges a escena o el canvi d'escenografia.

Per tant, igual que a una novel·la ens trobem capítols, a les obres teatrals ens trobem amb actes que són dividits en escenes que tot plegat, poden ser dividits en quadres:

- Els actes: Un acte (també conegut com a jornada o part) és una part del desenvolupament de la història, que, com es veurà més endavant, ocuparà una major o menor part de l'obra segons del gènere teatral a la qual pertanyi. Si n'hi ha més d'un acte, se sol dur a terme un entreacte com a transició entre aquests amb l'ajuda d'una sèrie de recursos (la baixada del teló, el fosc de l'escenari i la il·luminació de platea...)

El nombre d'aquests pot ser molt variat, des d'un fins a set o més, però aquests sempre han d'indicar una progressió en l'acció dramàtica.

La subdivisió del teatre en actes va ser incorporada al gènere dramàtic, principalment, durant el renaixement, els quals dividien les obres en cinc actes (presentació, intensificació, clímax, declinació i desenllaç). Anteriorment, a l'antiga Grècia, les obres, aleshores de dividir-se en actes, acostumaven a dividir-se en episodis (normalment les obres eren dividides entre dos o sis) separats entre intervencions del cor. Actualment, des de la reducció que va fer Lope de Vega a la divisió dels actes, és més comuna la divisió d'una obra en tres actes els quals corresponen al plantejament, al nus i al desenllaç.

- Els quadres: Són les seccions de text les quals són marcades pel canvi parcial o total dels elements decoratius (o escenografia) a escena. És a dir, són les diferents unitats espaciotemporals que no indiquen cap canvi d'acció, sinó un canvi temàtic o ambiental, de forma que cada quadre correspon a un decorat específic. Per tant, estan delimitats pels canvis de lloc o per alguna ruptura de la continuïtat temporal.

Aquests poden ser realitzats a la vista dels espectadors.

- Les escenes: Les escenes són les divisions dels actes segons l'escenari al qual es troben els personatges i, sobretot, segons els que hi són presents. Sovint, quan hi ha un canvi d'entorn/ambientació o, majoritàriament, canvia la persona o grup de persones que hi ha en aquell moment a l'escenari, es canvia d'escena. És a dir, una escena es delimita per l'entrada o la sortida dels personatges a escena.

N'hi ha diverses per acte.

### 1.2.2. ESTRUCTURA INTERNA

L'estructura interna, per altra banda, té una estructura definida que permet variar la posició de les seqüències a l'hora de representar l'obra al públic, facilitant la comprensió de l'obra de l'espectador. Tot i que aquesta no és universal, pel seu estudi s'ha continuat emprant la *Poètica* d'Aristòtil, que, a partir de la idea d'acció presenta una estructura bàsica dividida en tres parts.

- Plantejament (*pròtesis*): És la part inicial on es presenten les dades més rellevants sobre l'obra, com per exemple: l'espai, els protagonistes i els seus antecedents, context i les accions i els esdeveniments que inicien el conflicte.

Amb la presentació del conflicte es mostra el problema a resoldre incloent la situació del protagonista, el seu propòsit, el problema i l'oposició de dues forces contràries (les que promouran el desenvolupament de la trama i poden ser indicades tan implícitament com explícitament). Aquesta és molt important perquè, sense el conflicte, no hi seria possible l'existència de les obres dramàtiques.

Sovint sol coincidir amb el primer acte.

- Desenvolupament o nus (*epítasis*): S'estén durant la majoria de l'obra.

En aquesta part s'aniran desenvolupant les accions que progressivament crearan tensió i acabaran anant a parar en el punt àlgid i de major interès de l'obra, el clímax. Aquesta és la part de la funció amb major tensió (el que sol provocar diverses emocions) i on la situació dels personatges comença a complicar-se segons la trama a causa de l'aparició d'obstacles de tota mena. Per tant, el clímax sovint es veu reflectit amb un enfrontament dels personatges, que simbolitza la contradicció i l'oposició de visions, entre d'altres. L'esforç realitzat per combatre al contrincant genera el pensament dramàtic. Aquest punt de la trama se sol trobar al punt més complicat del nus, el qual sol coincidir al final d'aquesta etapa, el nus, ja que a partir d'aquest la tensió comença a decaure en resoldre's els problemes, el que porta a la següent etapa de la història: el desenllaç.

- Desenllaç (*katastrophe*): Es resolen tots els conflictes plantejats i desenvolupats al llarg de l'obra donant-los per solucionats (explícitament o deixant a l'espectador via per imaginar-se'n o suposar-ne un, és a dir, deixant un final obert) i, per tant, donant l'acció per acabada. Aquesta solució als afers principals de la història pot ser atorgada des de l'eliminació d'obstacles (resolució del conflicte) fins a l'eliminació del mateix protagonista.

Al desenllaç es poden observar diferents punts de vista o reflexions que poden ser interessants per a entendre al complet l'obra, tal com són la visió de l'autor i els personatges, l'enfrontament de l'ésser humà i el seu destí, el simbolisme de l'ambient i la victòria d'un personatge (o col·lectiu) sobre un altre...

### 1.3. EL TEXT DEL GÈNERE DRAMÀTIC

El text del gènere dramàtic està estructurat en dues parts, el text primari i el text secundari:

#### 1.3.1. TEXT PRIMARI

El text primari o principal també conegut com a text espectacular o teatral és el text destinat a la seva representació o diàleg teatral.

El diàleg, entès com el seu sentit etimològic (δια-, “a través de” i -λογος, “paraula”), és a dir, qualsevol manifestació mitjançant la paraula (no només la conversa entre dues o més persones o estrictament dues persones com s’ha cregut degut una errònia etimologia), és característic per la seva immediatesa representativa en estil directe sense la intervenció d’una veu narradora. Predomina l’ús interlocutor (pronoms, deixis...), l’escassetat de descripcions, la importància de la dicció, l’ús d’un llenguatge formalitzat (tant pot ser en vers o en prosa). L’estil utilitzat revelarà la construcció dramàtica emprada. També pot haver-hi unitat o contrast d’estils, és a dir, tots els personatges poden parlar de la mateixa manera o pot existir una varietat d’estils i registres amb intenció dramàtica.

Per a diferenciar qui parla del que diu es posa el nom del personatge que intervindrà en majúscules i la seva intervenció en lletra rodona.

El text principal consta de diferents **formes o expressions**.

La forma més fonamental i significativa del diàleg del gènere dramàtic, és el col·loqui, tot i que també és emprada per altres gèneres, ja que és la intervenció de dos o més personatges en una conversa.

S’hi poden destacar de tants tipus com diferents tipus de converses hi existeixen a la vida real (conversa, discussió, entrevista, debat, tertúlia...). Però només destacarem un dels tipus més presents des de l’antiga Grècia, les antilogies, que són discursos contraposats entre dos personatges en un moment de màxima tensió entorn d’un problema. Aquests seran nomenats segons la longitud de la intervenció dels personatges.

Altres formes molt destacades del diàleg teatral són aquelles on un personatge parla sense cap resposta per part de l’emissor. Podem distingir-ne dues:

- **El monòleg:** És una forma de diàleg teatral on un personatge parla sense resposta verbal de l’interlocutor tant per si no n’hi ha com per si no pot o vol contestar verbalment. És un diàleg entre personatges el qual no ha tingut resposta i no implica una reflexió interna del personatge amb ell mateix.

- **El soliloqui:** És el diàleg teatral d'un personatge sense interlocutor, per la qual cosa el personatge està parlant per a ell mateix (sol) i, sovint, fent una reflexió interna i mostrant els seus sentiments.

També hi destaquen certs mecanismes de comunicació entre un o diferents personatges, anomenats aparts. Aquests consisteixen la conversa sobre algun esdeveniment de l'obra, però que la resta de personatges a escena que no estan involucrats al diàleg no poden escoltar, a diferència del públic que sí en pot. Solen establir un vincle de complicitat entre els personatges que intervien i el públic. També poden revelar els vertaders pensaments i/o sentiments d'un personatge.

N'hi ha diferents tipus d'aparts:

- *Apart en col·loqui:* Dos o més personatges parlen sense ser escoltats per la resta
- *Apart en soliloqui:* Un personatge diu els seus pensaments en veu alta sense que la resta els escolti.
- *Apart ad spectatores:* És un missatge dirigit específicament per al públic, relacionat amb el següent punt, s'estaria produint un trencament de la quarta paret.

Amb aquest últim tipus d'apart està relacionada l'apel·lació o el discurs ad spectatores, el qual És una figura retòrica on l'emissor vol comunicar-se amb el receptor, tant real com fictici, cridant-li l'atenció. A teatre seria comú anomenar-li "trencar la quarta paret".

D'una forma menys comuna també es pot trobar al cor, considerat com un personatge col·lectiu interpretat per diverses veus (un col·lectiu) que pot ser diverses coses com: la consciència o el record del personatge que parla, l'encarnació d'un profeta que prediu esdeveniments que succeiran en una proximitat, una mena de narrador o reflexió general de l'autor, i l'encarnació d'una comunitat. El seu acompanyament guiava la interpretació dels espectadors sobre el que succeïa a escena. Acostumava a finalitzar els episodis i a formar part de les tragèdies clàssiques gregues.

Finalment, n'hi ha d'altres menys freqüents i, usualment, de no gaire extensió. Alguns exemples són l'acció referida, que és la part que més s'aproxima a la narració en una obra dramàtica, ja que un personatge narra un esdeveniment que ha succeït fora d'escena o en un passat previ a l'obra; les acotacions parlades, són les direccions d'escena integrades al diàleg, el mutis, el silenci d'un personatge que assenyala la seva marxa d'escena, i la veu en off, que és la interacció d'un personatge quan parla des de fora de l'escenari i, per tant, només se li sent la veu.

El text principal també presenta una sèrie de **funcions**, les quals són les següents:

- **Dramàtica:** És una forma d'acció entre els personatges, ja que sobrepassa la paraula per actuar i influir sobre el receptor que hi ha a escena, és a dir: amenaçar, seduir, humiliar...

- Caracteritzadora: El públic és coneixedor de trets dels personatges per a conèixer com són i el seu caràcter, de manera tanta implícita com explícita.

Aquesta només és un medi de caracterització, el verbal, ja que n'hi ha d'altres diversos que també són posats en pràctica en una obra teatral.

Els personatges poden caracteritzar-se a si mateixos o a altres. En el cas de caracteritzar a altres, aquests poden ser-hi o no a escena i poden haver fet (o no) la seva primera aparició a escena, és a dir, que el públic potser encara no coneix al personatge.

- Diegètica o narrativa: La informació proporcionada no pot ser explicada mitjançant el diàleg, ja que aquesta el sobrepassa, com per exemple, l'explosió d'una bomba.
- Ideològica o didàctica: Es produeix una lliçó moral o una transmissió d'idees al públic.
- Poètica: És la unió de poesia i drama, tot i això, no significa l'excés retòric.
- Metadramàtica: El diàleg fa referència a la mateixa obra que es representa.

### 1.3.2. TEXT SECUNDARI

El text secundari és el text que no es pronuncia durant la representació i només apareix al guió de l'obra.

Al text secundari hi trobem principalment dos elements: les acotacions i el *dramatis personae*, tot i que El títol també podria ser considerat part del text secundari, però, potser, amb una connotació més propera a la del text principal. Això és perquè el títol és una part del text que el públic rep tan oral com gràficament, fins i tot, abans de veure l'espectacle.

Les **acotacions** o **didascàlies** són instruccions del director o, millor dit, del dramaturg per escrit, indicant com ha de ser l'escena en un moment concret, tant sobre els actors com l'ambient i la decoració.

Aquestes solen ser escrites en cursiva i entre parèntesis: (*cursiva*)

Les acotacions sobre els personatges o personals Són les acotacions referides als actors o al públic. N'hi trobem de diferents tipus:

- Nominatives: Nomenen als personatges que intervenen al diàleg.
- Paraverbals: Fan referència a com ha d'actuar el personatge i, com a conseqüència, com s'ha de mostrar l'actor. Fan referència a la prosòdia, l'entonació, l'actitud, la intenció...
- Corporals: N'hi ha de dos tipus; la d'aparença, la qual indica com ha de ser el maquillatge, vestuari i perruqueria del personatge; i la d'expressió, que fa referència als moviments que



fa el personatge, indicant-li a l'actor com han de ser les seves gesticulacions, moviments i mímica.

- Psicològiques: Indiquen el món interior, els sentiments i les idees del personatge.
- Operatives: Expressen les accions que estan realitzant els personatges en un moment concret: menjar, dormir...

Les acotacions sobre l'acció Són les acotacions que fan referència a elements de la mateixa acció o a d'altres que es veuen reflectits per altres elements involucrats a l'hora de la representació.

- Espacials: proporcionen dades i indicacions sobre el lloc on es desenvolupa l'acció (l'època, la decoració, el mobiliari, els accessoris...) i el moment del dia en el qual succeeix (la il·luminació).
- Temporals: fan referència al transcurs de l'acció i, per tant, a com ha de ser el ritme de la seqüència, la velocitat i agilitat dels seus moviments, i, si n'hi ha música, com ha de ser el seu acompanyament per acabar de portar a cap l'ambientació de l'escena i contribuir a establir la intensitat, emoció o tensió de cada escena.
- Sonores: indiquen sons, sorolls i música per a completar l'escena i produir efectes.

A part d'aquesta classificació també les podem dividir en les inicials, les que apareixen a l'inici de l'acte i/o l'escena i solen coincidir amb acotacions espacials, i les que van apareixent al llarg del diàleg, que solen coincidir amb les personals.

El *dramatis personae* és la llista de personatges que apareixen a l'obra. A cada muntatge de l'obra en qüestió es fa un repartiment on s'assignen als personatges un actor o actriu que els representarà. Tot i ser un element d'aquest gènere literari no hi apareix a totes les peces creades.

#### 1.4. ELS ELEMENTS DEL GÈNERE DRAMÀTIC

Els elements són aquells aspectes que conformen el teatre i que, sense cap d'aquests, la peça quedaria incompleta.

Entre aquests hi destacarem: l'acció, el temps, l'espai i els personatges. Tot i això, abans de començar tot plegat, és necessari definir de forma prèvia una sèrie d'elements els quals poden ser confosos i són essencials per a entendre els elements. Aquests elements són l'argument, la trama, el tema i la premissa.

- Argument: És la selecció de les escenes que unides fan la sensació d'haver contemplat tota l'acció quan només s'han contemplat uns petits fragments.

- Trama: És un sinònim de l'argument, tot i que, en veritat, fa una major referència a les línies determinants de l'estructura interna que determinen l'acció.
- Tema: És percebuda com la intenció final de l'autor a l'hora d'escriure l'obra, per tant, també es pot definir com l'abstracció, el concepte més ampli i que resumeix a més gros mode la història.
- Premissa: És el motiu que impulsa als personatges a realitzar l'acció.

#### 1.4.1. L'ACCIÓ

És l'element central, determinant i característic de l'espectacle i del gènere dramàtic, ja que és el resultat de l'activitat dels personatges durant un temps, un espai i davant un públic. A més, com es va dir a l'inici d'aquest capítol (*1.1. Característiques del gènere dramàtic*), és l'única forma per la qual el públic es pot assabentar del que succeeix a l'obra. Per tant, constitueix gran part de la base de l'obra dramàtica, ja que aquesta està formada pel que succeeix i les accions que desenvolupen els diferents personatges segons la seva situació i experiència tot junt amb la seva construcció.

En conseqüència, l'acció del drama és el conjunt d'interaccions que prenen lloc a la representació de l'obra i que, doncs, a poc a poc van definint als personatges segons el seu comportament. Aquests esdeveniments poden no ser-hi tots deixats per escrit, però, el que sí que acaben conformant és l'argument de l'obra, ja que aquest fa referència a la història que duu a terme l'espectacle, és a dir, justament el que conformen les accions.

Aquest argument que està format pel conjunt d'accions, com hem vist anteriorment (a *l'Estructura del gènere dramàtic*, apartat 1.2), està dividit externa (en actes, quadres i escenes) i internament (plantejament, nus i desenllaç)

Per tant, si les accions i el seu conjunt conformen l'argument, això implica que al llarg de l'obra aquestes es veuen en un procés per aconseguir resoldre un conflicte plantejat tant individualment com pel conjunt mitjançant la lluita o confrontació dels personatges per aconseguir aquesta resolució dels fets. Això implica que l'acció porta constantment amb si mateixa una necessitat de solució, la qual és definida com a **tensió dramàtica**, la qual es realitza entre les situacions i els personatges. Aquesta és la que obté la reacció de l'espectador amb els esdeveniments que succeeixen al llarg de l'obra.

Com és el recurs que s'utilitza per a captar l'atenció dels espectadors, el dramaturg fa ús de diferents recursos com els moments culminants, els essencials i els facultatius:

- Moments culminants: Són moments de gran tensió o intriga que deixa l'autor al final de cada acte, fent que en l'espectador creixi la intriga i curiositat i, per tant, mantingui l'atenció el desenllaç.

- **Moments essencials:** Són els moments característics de l'estructura interna. Aquests no poden ser elidits de l'obra, ja que sinó aquesta perdria part del sentit. Als moments que s'estan fent referència són: la iniciació o l'inici, és a dir, la presentació del conflicte (el que pertany al plantejament); el clímax, també conegut com el punt de major tensió de tota l'obra (el corresponent al desenvolupament); i el desenllaç, el qual fa referència a la resolució tan desitjada i recercada pels personatges al llarg de l'obra (corresponent al seu homònim, el desenllaç).
- **Moments facultatius:** Són recursos emprats per captar la màxima atenció per part del públic. N'hi ha de diferents.

Alguns dels més utilitzats són l'avanç ràpid de les accions, l'anticlímax, els moments retardants i excitants i els girs de guió o plot twists. *L'avanç ràpid de les accions* es realitza tot just després de la iniciació de la història per tal d'arribar ràpidament al desenvolupament del conflicte. *L'anticlímax* presenta un final inesperat o que no era previst pel conflicte plantejat i desenvolupat per tal de, després, desenvolupar el moment de major tensió de la trama, el clímax. *Els moments retardants* són usats quan s'apropa el final de l'espectacle, ja que retarden el desenllaç per augmentar l'interès i crear-ne suspens, semblant; semblant a *l'ús de moments excitants* per augmentar la tensió i l'interès dels espectadors pel que ve a continuació. En últim lloc, es troben *els girs de guió o plot twists* són els que s'utilitzen per a realitzar un gir radical a la trama de forma inesperada, fins i tot, podent provocar un canvi en el destí dels protagonistes.

Un exemple de moments retardants són les **peripècies**, els quals consisteixen en obstacles que es troben els personatges per aconseguir els seus propòsits.

Per altra banda, alguns exemples de moments excitants són la **sorpresa**, que és l'aparició d'un personatge el qual no s'esperava o la realització d'un esdeveniment que no es creia possible; l'**apart**, explicats amb anterioritat, són els pensaments o les converses paral·leles que tenen els personatges respecte al que està succeint; les **retroversions**, el moment en el qual un personatge recorda un fet del passat i els **somnis**: els quals es fan conèixer mitjançant alguna tècnica.

L'acció de l'espectacle també presenta una **subdivisió**, ja que una obra teatral no deixa de ser la successió de diverses situacions dramàtiques, les quals són fragments de l'acció que només fan referència a un moment de la tensió entre els personatges. Aquesta també és coneguda com la mínima unitat escènica que expressa el sentit del què succeeix.

Per tot això, és pel que es diu que aquestes són les que porten a terme l'acció i fan que avanci mitjançant el diàleg dels personatges, ja que és una subdivisió d'aquest. D'aquesta forma és el que fa referència a què l'acció té una estructura triple dividida en una situació inicial, que desenvolupa en la modificació d'aquesta per les diferents actuacions dels personatges i que acaba posant fi amb una situació final modificada (és a dir, diferent de la inicial i a les succeïdes anteriorment per arribar-hi a aquesta).

D'altra banda, també ens trobem amb els esdeveniments, els quals són les actuacions dels personatges les quals no alteren la situació. Però, si és un esdeveniment, és a dir, que el personatge realitza una acció important per al desenvolupament de la història, aleshores com que no canvia situació? Doncs perquè la situació és un fragment de l'argument, i, si un esdeveniment és una interacció d'un personatge, aquesta interacció ja està contemplada per l'argument. Aleshores, només és un fet molt rellevant que, potser, arriba a canviar el rumb cap on es creia que anava l'acció, però, que estava contemplat per l'argument i pel dramaturg que el va portar a cap.

A més, l'acció, també pot estar classificada segons diversos criteris, diferenciant cert tipus d'accions tals com les accions segons la jerarquia que estableixen entre elles, les accions segons les emocions que mostren els personatges, les accions segons la forma de l'obra, les accions segons els moviments que es reproduïxen a escena i la seva aparició a escena.

El criteri que diferencia dues accions segons la seva jerarquia s'exerceix si a l'obra s'estableix una relació de subordinació, és a dir, una jerarquia, entre les accions. Si és així, aleshores es diferencien l'acció principal i la o les secundàries. De tota manera, a molts períodes s'exigeix la unitat de l'acció, la qual consisteix en els següents punts:

- L'elisió de l'acció secundària tornaria inexplicable la principal, sent necessària per aquesta.
- Totes les accions secundàries han d'iniciar-se al principi i desenvolupar-se paral·leles a les principals.
- Totes les accions han de regir-se pel principi de causalitat, el qual dicta que totes les causes han de precedir als seus efectes.

D'altra banda, si no hi ha cap classe de jerarquia, aleshores les accions s'acumulen o se superposen, les accions les quals anomenem de construcció oberta.

El criteri que diferencia les accions segons les emocions que mostren els personatges, és determinat per l'argument, que és la que determina com serà l'obra, per tant, el que fa que els personatges es moguin i experimentin emocions que provoquen reaccions, les quals provoquen el conflicte. Tot plegat conforma l'acció i el caràcter dels personatges. Doncs, depenent com portin els personatges les diverses accions, aquestes seran anomenades d'una forma o una altra, és a dir *Externa*, si els personatges mostren l'acció o *Interna*, si Els personatges no mostren l'acció i la viuen en la seva intencionalitat.

Mitjançant aquestes accions es poden percebre les actituds i conductes dels personatges en qüestió.

Segons la forma de l'obra podem trobar-ne dues tipologies, tot i que No són dues formes contrastades de forma dicotòmica, però, sí que presenten les seves contraposicions.

- *Tancada o Clàssica*: És la que tendeix a seguir l'estàndard aristotèlic establert per *la Poètica* i, per tant, la regla de les tres unitats, les quals defenen una acció única,

concentrada i amb una relació jerarquizada de tots els components. És per aquesta raó per la qual també s'anomena clàssica.

- *Oberta*: Per altra banda, aquesta és la que no limita ni l'espai ni el temps i trenca amb els principis d'unitat i jerarquia, és a dir, trenca amb la normativa establerta per Aristòtil.

Avui dia, l'única unitat que continua sent exercida és la de l'acció. Aquest dicta que totes les accions han d'estar connectades i tenir un sentit pel desenvolupament de l'obra fins al final, que, si cap d'aquestes faltés, aquesta perdria sentit. Tot i això, és una variació, ja que originalment només podia haver-hi una acció per tal que l'atenció del públic no es dispersés.

Un altre criteri de classificació se centra en els moviments a escena o el canvi que realitza l'individu que provoca o rep l'acció, formulant la següent classificació:

- *Trànsit*: És l'acció més simple de totes. Només consisteix en el canvi de posició d'un objecte respecte a un altre el qual forma part de l'escena.
- *Canvi*: És la variació d'una qualitat o l'intercanvi d'un objecte per un altre. En un actor aquest canvi no només depèn dels elements externs, com les gesticulacions, sinó que també és subcategoritzat pel canvi d'ànim que un tipus d'acció provoca al públic
- *Adequació*: És l'acció que té com a fi adaptar-se al medi del qual està rodejat, tant físicament com psicològicament. Consisteix en una ruptura entre l'equilibri i l'esforç de l'individu i el context per recuperar l'equilibri.

El criteri que classifica les accions segons la seva aparició a l'escenificació reconeix dos tipus d'obres, ja que no totes les accions són escenificades o realitzades al llarg de la història, n'hi ha accions que succeeixen paral·lelament a l'escenificació o anterior al temps escenificat. Per tant, podem diferenciar les accions *patents*, les accions que el públic pot observar, és a dir, les quals són escenificades; i les *latents*, les accions que només són mencionades, és a dir, al·ludides. Aquestes prenen lloc al temps el qual se l'anomena al·ludit (desenvolupat al següent apartat).

D'altra banda, segons el desenvolupament de l'acció es poden diferenciar diferents **tipologies d'obres**: les de personatge, l'obra en la qual el personatge principal ocupa el centre de l'estructura i li aporta unitat, amb una relaxació de l'acció; les d'ambient, on l'ambientació històrica i social ocupa el primer pla d'aquesta; i les d'acció, característiques de les obres clàssiques, en les quals l'element central l'ocupaven la composició dels fets, és a dir, el conjunt de totes les accions.

#### 1.4.2. EL TEMPS

El temps és un dels elements que conforma l'ambient de l'obra.

El desenvolupament i la percepció del temps en una obra dramàtica és complex, ja que també s'han de considerar diversos **nivells**. És per això que es diu que es poden diferenciar fins a tres tipus de temps diferents d'una obra dramàtica.

Un és el temps total (també anomenat diegètic o argumental) de l'obra dramàtica. Aquest es pot considerar des de dos punts de vista diferents, els quals conformen el temps total de l'obra.

*El temps al·ludit* fa referència a totes aquelles situacions esmentades al llarg del diàleg, però que no s'han vist explícitament perquè succeeixen (o han succeït) durant un període de temps anterior al que es mostra en escena (temps absent) o que, simplement, han succeït paral·lelament al que es veia durant la representació i s'han donat a conèixer mitjançant medis dramàtics (temps latent).

Tot i no haver sigut vistes, com forma part de l'acció total i són necessàries per al desenvolupament d'aquesta, pel fet d'haver-se fet una menció d'aquestes, ja forma part de l'acció. És per això que se l'anomena temps al·ludit, ja que amb la menció de les situacions ocorregudes s'ha fet una al·lusió a aquest temps que forma part de l'acció, però que no s'ha contemplat.

*El temps dramàtic o de l'acció dramàtica* és, únicament, el temps que passa des de l'inici fins al final de l'obra en el context dels personatges, el qual pot ser el mateix o més que el que dura l'obra.

Aquest temps inclou tant el temps patent, les accions que el públic observa dels personatges, i el temps latent, les accions que succeeixen durant el transcurs de l'obra, però fora d'escena i es dona a conèixer mitjançant medis dramàtics.

La duració del temps dramàtic pot variar molt segons l'obra, des de diverses hores (usualment solen passar com a mínim un parell de dies), fins a diversos anys; però sense incloure el que succeeix abans o després del transcurs de la representació (és a dir, el temps absent). Per això, usualment utilitzen salts temporals, però normalment, si es produeixen, aquests succeeixen entre actes i, al principi del següent, els personatges seran els encarregats d'esmentar el temps que ha passat entre aquests.

Aristòtil, a la *Poètica* al segle IV a.n.e, va establir unes regles espaciotemporals, per evitar aquests salts temporals, les quals va anomenar la regla de les tres unitats. Una d'aquestes unitats era la del temps, i per arreglar aquest problema dels salts temporals va establir que l'acció d'una obra dramàtica no podia durar més d'un dia. Actualment, la unitat del temps es troba en desús.

Per tant, aquest temps també és considerat el procediment dramàtic que permet representar i resoldre el temps d'una acció que dura un determinat temps en les hores de la representació teatral, com per exemple, una obra on l'acció succeeix en dos anys realitzar-la en dues hores.

Un dels altres nivells temporals és el temps de la representació o temps escenificat, el qual consisteix en el temps de la representació en si, és a dir, el que dura l'espectacle (normalment entre dues i tres hores), ja que la seva extensió no pot ser molt elevada i, per tant, està limitada.

Finalment, l'altre nivell del temps diferenciat és el temps eludit, també conegut com a entreacte. És la pausa mencionada anteriorment que es produeix entre els diferents actes mentre el teló està baixat.

El temps, a més, té el seu propi **ordre i estructura**. Aquesta té com a base l'escena, ja que, a més de ser estructuralment una de les unitats més petites de l'acció o, en cert mode, l'argument; el seu desenvolupament intern és continu, progressiu i irreversible. No obstant això, no implica que l'ordre en el qual s'expliqui l'obra, és a dir, no cal que la disposició del conjunt d'accions que formen l'univers fictici creat pel dramaturg (història o diegesi) sigui cronològic, ja que el dramaturg pot ordenar les escenes de la forma que consideri que sigui més eficient a l'hora de produir l'efecte desitjat. A aquest ordre és el que anomenem trama o argument, el qual s'ha de diferenciar de l'ordre natural o cronològic anomenat anècdota.

Per tant, l'estructura d'una obra de teatre amb relació al temps està formada per la seqüència temporal de les escenes, les quals, internament, tenen un caràcter irreversible i progressiu. D'altra banda, l'ordre d'aquestes pot ser tant cronològic, és a dir, que l'ordre escènic i narratiu coincideixin; com anacrònic, és a dir, que no segueix l'ordre temporal fent que l'ordre escènic no sigui el mateix que l'ordre narratiu.

Per entrellaçar les diferents escenes s'utilitzen nexes, aquests poden interrompre o produir una transició. N'hi ha de diferents tipus:

- Pausa: Entre les escenes es deté el temps de la ficció (implícitament).
- El·lipsis: Es produeix una interrupció amb un salt temporal.
- Suspensió: El temps diegètic és detingut explícitament, és a dir, el temps de l'obra i l'acció.
- Resum: Es produeix una transició amb un salt explícit en el temps diegètic.

Els dos primers, la pausa i l'el·lipsi, són els nexes més característics del gènere dramàtic. Normalment, l'estructura que presenten la majoria d'obres teatrals és la successió intercalada entre escenes temporals i el·lipsis (exemple: ESCENA 1, el·lipsis, ESCENA 2, el·lipsis...)

La **durada** és un dels aspectes més importants del temps de les obres de teatre, malgrat que no es pot limitar (com a mínim, al de cadascun dels plans individuals), menys pel temps escènic, el qual ho és per qüestions pràctiques temporals que varien segons l'època i la cultura i són condicionats pel muntatge i l'escriptura de les obres (és per això que avui dia no acostumen a estendre's més de tres hores).

El temps també presenta un concepte menys conegut anomenat **distància temporal**. Aquesta fa referència a la distància que s'estableix entre la realitat on és l'espectador i a la que es desenvolupa la realitat fictícia on es desenvolupa la història. Aquestes poden ser infinites, simples o complexes.

La distància infinita és la relació on les realitats entre elles són paral·leles. Per tant, es desenvolupen fets històrics a la realitat fictícia els quals substitueixen els succeïts a la realitat de l'espectador. Es tractaria d'una ucronia.

Per altra banda, a la simple en trobem diferents segons la relació temporal a la qual es troba el present de l'espectador amb el temps on pren lloc la història en la realitat fictícia (la qual, com que no és infinita, podria haver succeït en la realitat de l'espectador).

- *Retrospectiva*: Es tracta d'un drama històric, ja que el temps fictici es troba anterior al de l'espectador; havent de retrocedir aquest per arribar al fictici, pel fet que es troba al seu passat.
- *Zero*: Es troba un drama contemporani puix els fets desenvolupats a la realitat fictícia succeeixen alhora (o en un context simultani) que la realitat del públic, per tant, no hi ha cap distància temporal entre les dues realitats.
- *Prospectiva*: Al contrari que amb la primera, es duu a terme un drama futur perquè l'acció pren lloc al qual seria el futur de la realitat de l'espectador.

Finalment, la distància complexa són aquelles obres les quals no se situen a un únic temps, sinó que se situen a diferents temps i èpoques històriques al llarg de l'obra. Segons com es doni aquesta pluralitat del temps i les èpoques trobem dues classificacions:

- *Successiva*: És quan en una trama es realitza en diferents èpoques històriques, però, no alhora, sinó, que cadascuna es dona una rere l'altra. És a dir, les diferents èpoques històriques no coincideixen a l'obra, se succeeixen.
- *Simultània*: És quan es produeix un anacronisme, és a dir, quan certs elements d'una època es troben a una altra a la qual no hi corresponen, com, per exemple, un ordinador a l'edat mitjana. És per això que és simultània, ja que dos elements, com a mínim, de diferents èpoques conviuen simultàniament.

Les obres teatrals, a més de ser explicades objectivament des de cap punt de vista, poden ser explicades des de la perspectiva d'algú, per tant, la realitat fictícia d'aquella història seria explicada de forma subjectiva. És això el que anomenem **perspectiva temporal**, és a dir, des del punt de vista i la forma la que està detallada a la història.

### 1.4.3. L'ESPAI

És un element fonamental per a la construcció dramàtica, ja que és el punt d'accés que té el públic a les obres perquè és allà on es troba el lloc on els personatges parlen i, aleshores, els hi arriba la informació de la història.



A més de ser l'altre element que conforma l'ambient de l'obra, aquest fa referència tant a l'espai geogràfic, la qual La informació que es rep sobre aquest és donada mitjançant les acotacions, com al lloc físic on se situa l'obra: al teatre.

A l'inici de l'obra és on se sol indicar on es desenvolupa aquesta, tot i que no és obligatori. Una cosa similar succeeix cada cop que es canvia de quadre, ja que ens han de dir els elements que componen el nou espai físic.

Qualsevol element establert dins l'espai, ja és considerat part de l'obra dramàtica.

A l'espai es poden diferenciar o detectar una sèrie de **plans** els quals consisteixen en l'espai diegètic o argumental, el conjunt d'espais o llocs ficticis que apareixen o als que es fan referència al llarg de l'obra, l'escènic, que fa referència a l'espai on es realitza la representació, és a dir, l'escenari, o, fins i tot, el teatre (els quals han anat canviant segons l'època i la cultura); i el dramàtic, el que unifica l'espai diegètic i l'escènic, és a dir, la representació teatral dels espais ficticis de l'argument a l'espai real de l'escenificació.

L'espai també té la seva pròpia **estructura**, l'espacial. D'aquesta es poden diferenciar dos tipus: l'espai únic, conegut com a unitat del lloc i practicat principalment per la dramaturgia clàssica, ja que és el que dictava la unitat de l'espai de la regla de les tres unitats de la *Poètica* d'Aristòtil, també és el més utilitzat actualment i va mutant de manera successiva en diferents espais per tal de desenvolupar i representar els diferents espais de l'espectacle; i els espais múltiples.

Els espais múltiples es poden desplegar de diferents formes, diferenciant:

- El desenvolupament dels diferents espais en un únic espai escènic, en un espai escènic dividit o en diversos espais escènics
- La representació d'aquests espais de manera successiva o simultània (la qual és limitada).

El teatre presenta una limitació espacial, ja que requereix pocs espais per a situar personatges i accions. És per això que l'espai presenta diferents **graus** en la seva representació:

L'espai visible és la base de la representació teatral de l'espai i la decoració s'encarrega de construir-lo. Tot i ser de gran importància, es pot arribar a prescindir d'aquest per a donar més pes a altres de decoració com la verbal i la corporal o gesticular (la mímica). També tenen gran importància la il·luminació i, últimament, la luminotècnia<sup>20</sup> amb la seva capacitat per a crear ambients.

---

<sup>20</sup> La luminotècnia és l'estudi de les diferents formes de produir llum artificial i la seva forma de controlar-la i aplicar-la a finalitats concretes. Per tant, consisteix a determinar els nivells concrets d'il·luminació per a un espai en concret i, com a resultat, s'ha de tenir en compte la font de llum dels objectes que s'il·luminaran.

Les accions que succeeixen fora amplien l'espai visible i reforcen la seva veracitat.

D'altra banda, hi ha l'espai latent, el qual és visible pels personatges, però no pels espectadors, ja que és el que se sol situar als bastidors, els llocs per on entren i surten d'escena. Les intervencions des de fora (o el que s'anomena veu en off) i les rèpliques cap en fora són exemples d'intervencions dels i entre els personatges que fan al públic adonar-se de l'existència d'aquest espai tot i que no el contemplin.

Finalment, trobem l'espai invisible o absent, el que no és típic del teatre i només pot ser referit verbalment, pel que es podria identificar com espai al·ludit.

#### 1.4.4. ELS PERSONATGES

Els personatges són el suport de l'acció dramàtica, és a dir, els que la realitzen mitjançant el diàleg. A comparació d'altres gèneres literaris, es troben bastant reduïts i, per les limitacions espacial-temporals, és difícil que es pugui trobar una caracterització profunda de tots els personatges, i per això només són analitzats els que en tenen una de més profunda, els protagonistes. El seu diàleg sol anar acompanyat de gesticulacions, moviments i mímica que corresponen a les acotacions del dramaturg o les direccions dels diversos directors. Al principi del guió, al primer acte tot just després del títol, se'ls poden trobar a tots al *dramatis personae* relacionats jeràrquicament i amb una petita descripció de cadascú, la qual inclou l'estatus social, les relacions familiars... Si l'obra en qüestió no implementa aquest element, solen aparèixer al principi de cada escena on s'especifiquen els personatges que intervindran.

Com hi ha tants tipus de personatge si tan variats, han sorgit diferents criteris per a **classificar-los** obtenint la següent diferenciació:

Segons la seva participació a la història o l'acció dramàtica els personatges són classificats segons la rellevància de la seva participació al llarg de l'acció:

- *Principals*: Són els que provoquen el moviment dramàtic i són al nucli de l'argument, és a dir, sobre els que recau el pes de l'acció i els que actuen de forma activa en el que succeeix a la història. Segons el rol que prengui cadascú d'aquests es poden classificar d'una manera o una altra (classificació que es visualitzarà al següent apartat). Les seves accions afecten la resta de personatges i ells són afectats per les accions de la resta, a més, són els que realitzen les tasques més complexes i, de les seves accions, depenen la majoria de la història.
- *Secundaris*: La seva importància oscil·la, però no es troben al centre del conflicte. Les seves accions poden afectar els personatges principals, però ells no es veuen afectats per les accions d'aquests. Solen acompanyar i/o ajudar als personatges principals a duu a terme diferents accions. A més, poden prendre decisions les quals poden ser determinants pel personatge principal.

- *Esporàdics, incidentals o terciaris*: Apareixen a la història de forma esporàdica o durant tota la trama, però realitzant accions poc rellevants pel desenvolupament de la història. Alguns d'aquests personatges només limiten la seva importància a un episodi escènic singular dins de la història amb la funció d'ordenar, exposar, relacionar, prevenir, retardar... algun fet o esdeveniment. Acostumen a ser personatges plans

Segons el seu rol, els personatges són diferenciats depenent del paper que exerceixen dins la història els personatges són anomenats de les següents formes:

- *Protagonistes*: És imprescindible per la trama, ja que tots els fets rellevants tornen entorn ells. La història sense ells mancaria de sentit, ja que són ells els que participen en la recerca de l'objecte i actua d'una forma decisiva i fonamental per a l'obra, de manera que els altres personatges no podrien portar la història a terme.
- *Antagonistes*: És qui s'oposa al protagonista, expressant idees i valors contraris als del protagonista i, per tant, actua de forma contrària a aquest intentant evitar que aconseguixi el seu objectiu.
- *Deuteragonistes i tritaonistes*: Són els que ajuden al protagonista a obtenir l'objecte. En alguns casos tenen els seus propis reptes, mantenint la seva menor rellevància a comparació del protagonista i l'antagonista.

El caràcter defineix la forma de ser del personatge, mostrant-se, principalment, en quatre dimensions: la psicològica, el físic, la social i la moral. La seva caracterització es farà sempre amb concordança de l'època i la cultura en la qual neix. Per saber com és aquest individu el creador també té en compte com és la seva gesticulació i els seus moviments, igual que la seva aparença física i edat (incloses en la dimensió del físic). És probable que, sovint, molts d'aquests trets es basin en estereotips.

És per això que, al ser un element tant important a l'hora de desenvolupar un personatge, que n'existeixen tres classificacions relacionades amb aquest: la que analitza la profunditat d'aquest, la que valora la seva progressió i desenvolupament al llarg de la història, i la que analitza la personalitat del personatge en si mateixa (com és i com es comporta).

*Els personatges classificats segons la seva profunditat psicològica o caracterització* es poden anomenar de diferents maneres segons la complexitat amb la qual s'han desenvolupat els trets psicològics dels personatges:

- **Personatges plans, superficials, simples o tipus**: Els seus atributs són invariables i descrits d'una manera molt bàsica i tendeixen a ser generalitzats per una condició física, psicològica o moral, ja predeterminada per la tradició. Acostumen a ser personatges secundaris o terciaris.
- **Personatges rodons o profunds**: Són dotats d'una gran pluralitat de qualitats amb una major complexitat psicològica les quals permeten sorprendre el públic. Part de la seva complexitat és formada per la seva personalitat, motivacions, dubtes,

expectatives o el seu mateix passat, el qual pot ser explicat implícitament o explícitament.

D'altra banda, els diferenciats *segons la seva evolució* es poden diferenciar una sèrie de personatges segons si aquests trets psicològics, creences o valors que formen el seu caràcter pateixen algun tipus de desenvolupament o variació al llarg de l'obra:

- **Estàtics o fixes:** És un personatge el qual la seva caracterització no ha patit cap canvi al llarg de l'obra o, almenys, cap de significatiu, sobretot psicològicament. Les seves idees es mantenen idèntiques amb el desenvolupament de la història.
- **Dinàmics:** Són personatges que presenten un canvi visible a mitjans de la trama el qual continua desenvolupant-se fins al final. Pot ser un canvi positiu (un antiheroi que es torna bo) o negatiu (un heroi que es torna dolent). Aquests canvis poden ser d'una major o menor complexitat i poden ser més o menys nombrosos.

L'últim tipus de classificació segons el caràcter és la que *diferencia els personatges per la seva personalitat* mitjançant un sistema de classificació anomenat l' "*Anagrama de Personalitat o d'Eneatips*". Aquest diferencia nou *eneatips* (és a dir, personalitats), els quals ajuden a definir les personalitats més comunes entre els personatges que solen aparèixer a les diferents obres literàries.

- **Els reformadors:** Normalment, són personatges idealistes, disciplinats i amb sòlids principis i valors. Poden resultar crítics i perfeccionistes, per això s'esforcen per millorar les coses tot i que poden fallar. Solen tenir problemes de ràbia i impaciència reprimides. A la seva esplendor són savis, perceptius, realistes, nobles i moralment heroics.
- **Els ajudadors:** Són persones generoses, altruistes, preocupades, orientades cap als altres per oferir la seva ajuda i amb voluntat de sumar. Són comprensius, sincers, bons, amistosos i generosos. També poden ser sentimentals, aduldors i atent. Els hi agrada intimar amb la resta i solen fer coses per a sentir-se necessitats. Tendeixen a tenir problemes per a cuidar-se a ells mateixos i no reconèixer les seves pròpies necessitats. A la seva esplendor són generosos, altruistes i senten un amor incondicional per ells mateixos i els altres.
- **Els triomfadors:** Acostumen a ser personatges competitius i adaptables, amb ganes de superació, orientats cap a l'èxit i que volen ser els millors. Són segurs de si mateixos, atractius, enèrgics, ambiciosos i competents. Solen preocupar-se per la seva imatge i pel que els altres pensen d'aquesta. Tendeixen a tenir problemes d'addicció al treball i de competitivitat. A la seva esplendor s'accepten a ells mateixos, són autèntics, són tot el que aparenten i són un model a seguir pels altres.
- **Els individualistes o romàntics:** Són persones sensibles, romàntiques, introspectives, reservades, callades, compassives, individualistes i sinceres, tot i que també poden ser

egocèntriques, capritxoses i tímides. S'amaguen rere els altres perquè se senten vulnerables, malgrat que també poden arribar a sentir-se aliens a les formes comunes de vida. Sovint tenen problemes d'autocompassió. A la seva esplendor són molt creatius, capaços de renovar-se i transformar les seves experiències.

- **Els investigadors:** Comunament formen part dels personatges cultes, espavilats, perspicaços, curiosos i amb interès per aprendre nous coneixements. Són capaços de concentrar-se i centrar la seva atenció a desenvolupar idees i habilitats complexes. Són autònoms i innovadors, encara que es poden obsessionar amb els seus pensaments i elaboracions imaginàries, i ser nerviosos, exagerats i impulsius. Tenen problemes d'aïllament i d'excentricitat. A la seva esplendor són visionaris, solen estar actualitzats dels esdeveniments que ocorren arreu i són capaços de veure el món des d'una perspectiva diferent.
- **Els fidels:** Solen ser persones compromeses, treballadores, responsables, dignes de confiança, orientades a la seguretat i que se solidaritzen sempre amb els més febles, tot i que també poden ser defensives, evasives i nervioses. Solen ser cauteloses i indecises, però també reactives, desafiants i rebels. Tendeixen a tenir problemes d'inseguretats i desconfiança. A la seva esplendor són estables interiorment, segurs d'ells mateixos, independents i donen suport amb valentia a tothom.
- **Els entusiastes:** Tendeixen a ser persones enèrgiques, pràctiques, productives, versàtils, optimistes, espontànies i que gaudeixen d'experiències excitants i impulsives. També poden ser desorganitzades i indisciplinades. Viuen en una recerca constant d'experiències noves i estimulants, però les activitats continuades els esgota i molesta. Generalment, tenen problemes d'impulsivitat i superficialitat. A la seva esplendor se centren en les seves aptituds, són alegres, capacitats i agraïts.
- **Els desafiadors:** Resulten persones poderoses, protectores, enginyoses, decidides, controladores i amb seguretat sobre si mateixes, rebels, fortes i capaces d'imposar-se. També són orgulloses i dominants, i pensen que han de ser-hi al càrrec del seu entorn. Solen tenir problemes a l'hora d'intimar amb els altres. A la seva esplendor utilitzen la seva força per ajudar als altres, tornant-se herois, magnànims i històricament grandiosos.
- **Els pacificadors:** Acostumen a ser personatges senzills, humils, conformistes, confiats, estables, bons, altruistes i que estan disposats a tot (en contra del que defenen o no) per aconseguir la Pau, ja que recerquen evitar possibles conflictes. Desitgen el bé, però tendeixen a voler complaure a tothom i minimitzar el que resulta molest. Tenen problemes de passivitat i entossudiment. A la seva esplendor són indomables i multitasca, sent capaces d'unir persones i solucionar conflictes.

La imatge dels personatges es pot classificar de dues maneres, segons el que s'assemblen a la nostra realitat i el que transmeten al públic:

Per tant, *dependent de la seva versemblança* seran **reals**, semblants als que podem trobar a la vida quotidiana, o **fantàstics**, pertanyents al món fictici i de la imaginació tal com són les criatures màgiques com les fades i els dracs.

Així com, *segons els valors o les característiques que representen poden ser personatges* **arquetip**, personatges generals i recurrents en la mitologia i la literatura, ja que mostra imatges, trets, valors, qualitats o idees essencials o reveladores per a l'ésser humà, com el desig, la bellesa, l'amor i el poder; **estereotip**, personatges simples i corresponen a una concepció preestablerta de la manera d'actuar del personatge, basada en certs grups de persones amb característiques existents i amb atribucions de característiques psicològiques i físiques exagerades; i els **al·legòrics**, personatges que representen conceptes o idees abstractes com la mort o el temps, o conceptes religiosos com el pecat i el dimoni.

Finalment es troben tres tipus de personatges segons la seva presència a escena:

- *Els personatges patents o visibles*: Són els que entren a l'espai escènic, descrit abans com l'espai el qual només inclou els que es representa a l'escenari, és a dir, són els personatges presents a escena i que veiem a sobre de l'escenari. Aquests són els personatges estrictament dramàtics.
- *Els personatges absents o al·ludits*: Són aquells personatges que no apareixen a l'obra (o com a mínim no es troben a l'acció dramàtica i són mencionats) i, així i tot, sense aparèixer, poden tenir una influència sobre els que sí ho fan, tant per si són mencionats com si una part de l'argument gira entorn seu.
- *Els personatges latents o ocults*: Són aquells personatges els quals notem la seva presència mitjançant la seva veu i sorolls. Per aquestes accions, són capaços d'intervenir en l'acció dramàtica.

Cada personatge, per la seva tipologia i classificació tindrà els seus trets propis i únics, però, entre si, tots tenen una sèrie de **característiques** comunes:

Tots els personatges tenen un context i una raó per la qual es troben a la trama. Fins i tot els personatges secundaris i terciaris, els que semblen que no tenen gran influència en aquesta, poden arribar a tenir les seves pròpies motivacions i justificacions per a realitzar les seves accions de la manera que les realitzen. És per això que es diu que tots els personatges tenen la seva història.

A partir d'aquesta història tots els personatges desenvolupen un objectiu, el qual el del principal, sovint, coincidirà amb la resolució del conflicte, ja que el seu objectiu serà el central de la història. D'altra banda, els secundaris han de complir accions concretes que formen part d'una estructura més gran. Aquestes la majoria dels casos estan relacionades amb ajudar al protagonista a aconseguir la seva missió.

La descripció dels personatges acostuma a ser més extensa i enrevessada segons augmenta la seva rellevància per la història. De totes maneres, cada cop que mencionen a un personatge al llarg de la història és possible assabentar-nos d'alguna cosa sobre aquest, ja que, si no, no sabríem

qui és, concretament, aquell personatge el que parla. Tot i que al teatre, a causa de totes les seves limitacions, usualment solen estar desenvolupats els principals i la resta esdevenen més plans. No obstant això, es pot afirmar que tots els personatges tenen trets psicològics i físics.

Se sol intentar que cada personatge tingui el seu to i vocabulari propi amb concordança amb les circumstàncies i les característiques d'aquest. Si no fos d'aquesta forma, la història no mancaria de versemblança.

A més, els personatges tenen una sèrie de **funcions**, ja que defineixen per a què és a l'obra, és a dir, el seu propòsit. A part d'altres funcions, principalment es troba la jeràrquica, la qual els denominen en estructures tancades. Menys que hi hagi una reducció del repartiment, usualment es poden classificar en principals i secundaris. Els principals, a més, es poden classificar numèricament del més important als que cada cop tenen menys importància: el protagonista, el personatge més important de l'obra, el deuteragonista, el segon personatge més important de l'obra, el tritaonista, el tercer personatge més important de l'obra, i continuació.

## 1.5. ELS SIGNES DEL TEATRE

Un signe és un element que representa a un altre. Kozwan, un teòric dramaturg, apunta que en una obra teatral tot es torna en un signe, és a dir, que tot adquireix significat.

N'hi ha tretze sistemes de signes els quals es poden classificar de diferents formes:

- Segons si són auditius o visuals
- Segons si depenen de l'actor o no
- Segons la tipologia de signes a la qual pertanyen cada sistema: lingüístics, corporals, d'espai escenogràfic, musicals i sonors.

A continuació desenvoluparem el signes més estrictament relacionats amb la literatura, els lingüístics: la paraula i el to. Els altres 11 sistemes (la mímica del rostre, les gesticulacions, els moviments escènics de l'actor, el maquillatge o la màscara, el pentinat, el vestuari, els accessoris, el decorat o l'escenografia, la il·luminació, la música i els efectes sonors o el so) seran duts a terme en els seus apartats corresponents.

Els **signes lingüístics** són signes auditius de l'actor. Sovint, les decoracions són substituïdes, donant un contingut dramàtic a l'espai escènic. Se li poden anomenar decoració verbal.

**La paraula o el text** és el sistema de signes consisteix en les paraules pronunciades pels actors. El significat d'aquestes paraules depenen del gènere dramàtic al qual pertanyen, les modes literàries i l'estil de posada en escena, entre d'altres.

Pot donar-se en tres plans: el semàntic, el qual dota a la paraula i a les oracions del significat el qual vol transmetre; el fonològic (també anomenat prosòdic, mètric o rítmic) i el sintàctic, els

quals amb petites variacions poden produir canvis en el sentiment o l'humor. Aquests dos últims corresponen al valor semiològic.

La paraula és present a la majoria de manifestacions teatrals menys a la pantomima i al ballet. A més, també pot succeir una ruptura intencional entre la font de la veu i qui parla, és a dir, que qui interpreta l'acció de la parla i la veu que s'escolta no són pertanyents al mateix individu, com és el cas dels titelles o les veus gravades amb anterioritat.

A més de la paraula, **el to** s'encarrega principalment del valor semiològic d'aquesta, mencionat en l'apartat anterior. Les variacions en aquest aspecte poden tenir valor estètic, però també adquireix valor significatiu. Aquesta funció semiològica es pot dividir en diferents àmbits: l'entonació o la prosòdia, el ritme, la velocitat, la intensitat, la dicció i l'accent.

L'entonació o prosòdia corresponen a la forma que es pronuncien les paraules, aporta un nou significat o valor a la paraula pronunciant-se.

Aquesta és una part essencial de la funció expressiva del llenguatge, ja que la modulació del discurs que articula l'actor es realitza de tal manera que provoca un efecte concret al públic segons les modulacions que ha seguit per a pronunciar-lo. És a dir, segons la musicalitat que utilitzi a l'hora de pronunciar les seves paraules, produirà en el públic un efecte o un altre, és a dir, diferents tipus de sentiments i/o emocions.

El ritme és un element de l'estructura del temps el qual ordena i fa que tot succeeixi en la seva presència sent la durada relativa d'una seqüència d'escenes temporals, la qual interactua i influeix en altres aspectes aliens al temps com el desenvolupament, l'ordre, la freqüència o el silenci.

En ser un element temporal, la coincidència del temps de l'acció i el temps que passa pel públic poden patir una isocronia (la situació on els dos temps coincideixen), una distensió (on el temps de l'acció és menor al de la representació) o una intensió (on el temps de l'acció és major a la reunió al de la representació).

La velocitat en una obra de teatre presenta dos tipus de velocitats, l'externa (la qual tracta la velocitat en com es representen les diferents accions) i la interna (la que fa referència a l'extensió del fet que s'ha desenvolupat en la realitat fictícia respecte al que ha trigat a representar-se), les quals ambdues solen ser isocròniques, és a dir, que coincideixen la velocitat de la història i la de l'escenificació. Tot i això, hi existeixen d'altres, tant per l'externa com per la interna.

*La velocitat externa*, a més de la isocronia també presenta **l'alentiment**, el fenomen que succeeix quan la velocitat de la representació és menor al del fet esdevingut, col·loquialment, el que anomenem “anar a càmera lenta”; i **l'acceleració**, l'oposat a l'anterior, és a dir, quan la velocitat de la representació és major a la de l'acció, la qual col·loquialment l'anomenem “anar a càmera ràpida”.

D'altra banda, la *velocitat interna* a part de la isocronia també presenta dues formes més: la **condensació**, la situació on la durada de l'acció en veritat és major a la representada, per tant, l'acció es condensa per l'escena temporal i poder representar-se; i la **dilatació**, on contràriament



a l'anterior, la durada de l'acció representada en veritat és menor del que ha trigat a representar-se, per tant, l'acció es dilata per tal de ser representada.

Altres elements del to són la intensitat, la força o el volum amb el qual es reproduïx un text, la dicció, manera que tenen de parlar els actors de forma clara i completament vocalitzada, per tant, que el públic i els seus companys l'entenguin perfectament, malgrat la distància a la que es trobin. A vegades es permeten errors de dicció, ja que influeixen en l'accent a causa que una dicció més o menys clara pot definir la classe social del personatge, i l'accent el que és compartit tant pel to com per la paraula, ja que influeix en la pronúncia de les paraules i permet diferenciar la classe social i la localitat geogràfica d'un personatge només per la forma de la parla i la musicalitat del personatge.<sup>21</sup>

ELS TRETZE SISTEMES DE SIGNES	LA INFORMACIÓ QUE EXPRESSA	DE QUI SORGEIXEN O DEPENEN	COM ARRIBA LA INFORMACIÓ AL PÚBLIC	EN QUIN ELEMENT INTERVENEN
1. Paraula 2. To	Text oral	Actor	Signes auditius	Temps
3. Mímica del rostre 4. Gesticulacions 5. Moviments de l'actor	Expressió corporal		Signes visibles	Espai i temps
6. Maquillatge 7. Pentinat 8. Vestuari	Aparença externa de l'actor			Espai
9. Accessoris 10. Decoració 11. Il·luminació	Característiques de l'espai escènic	Externs a l'actor	Signes auditius	Espai i temps
12. Música 13. Efectes	Efectes sonors no articulats			Temps

*Il·lustració 1: Taula resum i adaptació de El signo del teatro (Tadeusz Kowzan, 1997)*

## 1.6. EL GUIÓ DEL MUSICAL: EL LLIBRE

El llibre és el guió, és a dir, l'estructura narrativa que evita que la partitura sigui una barreja de cançons sense cap mena de connexió. És la història de cada musical. També se sol descriure com a llibret aquell guió el qual està format per diàleg i partitura.

A principis del segle XX aquest era una simple excusa per tal que una cançó passés a una altra. No va ser fins *Pal Joey* (1957), *Lady in the Dark* (1941) i *Oklahoma!* (1943), que el diàleg i les cançons es van entrellçar per tal d'explicar una història cohesiva. Perquè un intèrpret detingués

<sup>21</sup> A l'element decoratiu es troben els signes d'aparença externa de l'actor (a l'apartat destinat a la caracterització) i les característiques de l'espai escènic (on es troben els accessoris i la decoració a l'apartat de l'escenografia i la il·luminació al seu apartat homònim). D'altra banda, els signes restants en relació amb l'expressió corporal i als efectes sonors no articulats es troben a l'annex 1.

l'espectacle i es possés a cantar i/o a ballar l'acció havia d'arribar a un moment clau. Això va fer que l'entreteniment dels musicals es tornés en un molt més satisfactori.

Usualment, acostumen a triomfar més els llibres amb un molt bon guió i una partitura més mediocre que no una gran partitura i una història feble, ja que, al cap i a la fi, l'objectiu d'un musical és explicar una història.

És per aquest motiu pel qual un guió sempre ha de complir una sèrie d'**elements** els quals s'han de realitzar amb la meitat (o més) de l'espectacle ocupat per cançons i amb un guió a comparació esquelètic respecte el d'un drama:

- S'ha de mantenir la línia de la història clara i senzilla en tot moment
- Els personatges han de ser creïbles i fàcils d'entendre pensant en el que se sentiria estant en el seu lloc, però sense recórrer a estereotips.
- Han de crear-se situacions amb una tensió dramàtica prou gran per a esclatar en una cançó
- S'ha de fluir entre el text i les cançons
- Gran part de la trama i els personatges s'ha de desenvolupar mitjançant cançons i coreografies.
- S'ha d'atraure l'interès de l'audiència des del primer moment.

A més d'aquesta sèrie de característiques més específiques del musical, no es pot oblidar que un musical no deixa de ser una representació teatral i, per tant, el guió també ha de seguir les característiques comunes de tots els guions dramàtics:

- Estructura coherent i lineal que ha de seguir l'estructura plantejament, nus i desenllaç mantenint la coherència des de l'inici.
- Detalls escenogràfics concrets que impliquen la descripció detallada de cadascun per part del dramaturg al llarg del llibre.
- Diàlegs clars, ja que són els elements més importants i formen totes les converses de l'obra. S'indiquen amb el nom del personatge en majúscules i dos punts abans d'escriure el parlament del personatge en qüestió.
- Accions dels personatges s'han d'especificar per tal que l'obra prengui sentit i els actors puguin interpretar millor les seves intervencions.

Per a iniciar la història molt pocs musicals han partit d'una **idea** completament original, a més que als productors<sup>22</sup> els hi garanteix una menor seguretat de triomf respecte a un musical adaptat d'una pel·lícula de gran èxit. La majoria solen ser adaptacions de novel·les, d'obres de teatre i pel·lícules. També n'hi ha d'altres que s'inspiren en moments i personatges històrics. Tot i així, no qualsevol obra val, ja que no totes les històries canten (és a dir, desenvolupen aquestes tensions dramàtiques que permeten a un personatge esclatar a cantar) o s'adapten millor a grans òperes (com els contes tràgics) o els seus personatges són elements de la trama i no individus pels quals preocupar-se (com els misteris d'assassinats i les frases franceses). Tampoc sol funcionar posar a cantar a figures històriques, tot i que ha arribat a funcionar i en musicals molt exitosos com *Six* (2017), on les sis dones d'Enric VIII d'Anglaterra expliquen les seves experiències, i *Hamilton* (2015), el musical revolucionari que relata la vida d'Alexander Hamilton, un dels pares fundadors dels EUA i la seva constitució.

Per tant, el requisit principal perquè una història es pugui adaptar a un musical és que aquesta permeti als personatges experimentar un gran rang d'emocions, ja que en la transició de les diferents emocions és quan els personatges poden trobar material sobre el qual cantar. Així i tot, si una història ja triomfa per sí mateixa, per què tornar-la en un musical? Doncs perquè comunicar i expressar els sentiments mitjançant un diàleg que una cançó no és el mateix, ja que, des de temps molt llunyans, l'ésser humà s'ha connectat molt fàcilment amb els sentiments posats en música i resulta una manera d'empatitzar més ràpidament amb el personatge.

Independentment d'on s'hagi originat, inspirat o basat la història, en ser un musical i, per tant, un gènere dramàtic, l'acció d'aquest es divideix en **escenes**. Al final de cada escena l'acció s'ha de desenvolupar cap endavant, situant l'interès de l'audiència pel que està per venir. Des que moltes cançons capturen el moment de transició, realització o decisió, sovint s'utilitzen aquestes per a tancar les escenes. És per això pel que els dramaturgs o llibretistes, lletristes i compositors han de treballar tan units, per tal de determinar on encaixen les cançons i com introduir-la de la millor forma possible, és a dir, de manera que el públic pràcticament ni s'adoni que ha passat de parlar a cantar. Aquest és el motiu pel qual el guió i les partitures se solen escriure alhora.

Al llarg del guió es poden localitzar diferents **punts clau** segons la història, però, independentment de quina sigui aquesta, al final d'acte sempre es troba un desenvolupament molt important d'un punt de la trama. Per tant, com actualment els musicals consten de dos actes per tal d'acabar la primera part en un punt lògic i atorgar al públic una pausa per tal de no estar assegut i expectant durant hores de l'espectacle. És per això, que per tal que l'espectador gaudeixi l'entreacte, però que no abandoni el teatre i torni per veure el final de l'espectacle, el primer acte ha d'acabar en un punt on l'audiència s'interessi prou per a tornar-hi, sense deixar-ho en suspens, però si amb una sensació de molta curiositat per veure el que succeirà a continuació. Si a l'acabar el primer acte encara no ha causat interès, aquest s'ha tornat tot un fracàs. De tota manera, sobre el final del segon acte encara recau una major importància, ja que és amb la imatge que surt el públic i pot fer canviar la idea de la resta de l'espectacle, fins i tot, compensant algunes de les

---

<sup>22</sup> Un productor és la persona que promou l'espectacle, el propietari de l'interès negatiu i els drets d'autor de la pel·lícula. Se'l pot entendre com qui arrisca els diners per tal que funcioni el projecte.

deficiències presentades a l'inici o durant l'obra. La majoria de cops es realitza amb una gran cançó, però l'autor del musical ha d'estructurar l'obra de manera que aquesta última escena tingui un vertader impacte, usualment, oferint un toc còmic o dramàtic a la part final.

No obstant això, és molt important tenir dos aspectes clars: la història ha de ser clara i tenir sentit complet en tot moment i el teló ha de baixar sobre tres quarts d'onze (10:45 pm) amb una duració total menor de tres hores.

S'ha de tenir en compte que, usualment, el fracàs d'una obra sempre recaurà sobre el guió tot i que aquest no sigui el problema. També cal ser conscient que gran part del treball que arriben a dur a terme els dramaturgs realitzant les lletres de les cançons, al final s'acaben emportant tot el mèrit els compositors, ja que el límit entre guió i lletra de les cançons tampoc està gaire definit.

Més enllà del contingut i l'estructura de l'espectacle, el llibre també han de seguir el **format** estàndard dels guions. Aquesta tracta d'una tipografia *Courier* o *New Courier* de mida 12 punts. Per al diàleg l'interlineat és simple amb només un espai entre línies. Això varia quan s'introdueix una descripció, les quals requereixen un espai doble en el pas de diàleg a descripció, i quan es canvia l'escena o seqüència, passa a haver-hi un triple espai. Totes les pàgines han d'estar enumerades, preferentment a la cantonada superior dreta, ja que és l'única manera de saber l'extensió del guió total i trobar ràpidament on es troba cada escena i la resta d'elements.

Les escenes, a més, han d'estar enumerades i les descripcions, també anomenades acció o direcció, consisteixen en paràgrafs que descriuen el que es veu i s'escolta a escena en temps present amb una omisió de referències abundants com "veiem" o "es veu". Aquestes acostumen a ser curtes i senzilles, és a dir, amb poques floritures i recursos literaris, per tal de facilitar l'escena. També s'acostuma a escriure en minúscules menys quan es presenta informació particular, que s'escriu en majúscules. A més, sempre han de ser escrites en 3a persona del present, ja que res succeeix ni amb anterioritat ni amb posterioritat, simplement s'utilitza com un reflex de què està succeint en aquell mateix instant a l'escenari. És per aquesta raó per la qual no es pot descriure el que sent o pensa un personatge, sinó, en tot cas es redacta el que aquest sentiment provoca en el personatge: si somriu, si plora, etc. Per a veure el que succeeix en la ment d'aquest s'hauria de desenvolupar una escena la qual ho expressés tan explícitament (un record el qual es visualitza) o verbalment (el personatge explica el que pensa).

Abans de cada bloc de diàleg s'ha d'especificar el personatge que el recitarà en majúscules i alineat no centrat a 10,4 cm de la cantonada del full. El nom de personatges ha de ser constant al llarg de l'obra.

De vegades, a la dreta del nom d'un personatge es col·loquen certes marques entre parèntesis, les quals donen informació de producció. Entre aquestes podem diferenciar:

- (CONT'D): Indica que el personatge que ha dit l'última intervenció és el mateix que dirà la següent. Això s'utilitza per a facilitar la lectura, ja que normalment aquestes dues intervencions consten de dues persones diferents i no la mateixa.

- (OFF): Indica que és una veu en *off*, és a dir, que un personatge parlarà des de fora de l'escenari, és a dir, qui realitza la intervenció no és a escena.
- (AD-LIBS): Són fragments dels texts els quals es deixen a lliure decisió de o dels actor/s. És a dir, és una intervenció on els actors improvisaran.

El diàleg, les paraules que l'actor recita, s'escriu en minúscules amb un alineat no centrat en 6,8 cm de distància del marge esquerre i 6,1 cm del marge dret. En aquests diàlegs no s'empren els guions (-), sinó que, després del nom del personatge que recitarà el diàleg, se situen dos punts. És important que aquests sonin creïbles i que el personatge no digui una cosa la qual ja es veu o s'ha mencionat amb anterioritat. També s'aconsella que siguin curts.

D'altra banda, les acotacions es col·loquen entre parèntesis alineades a 8,6 cm de la vora esquerra del full en minúscules i entre el personatge i el diàleg o entre dues línies del diàleg per tal de canviar l'entonació del discurs. És recomanat no abusar-ne d'aquestes.

Les cançons presents al llibre, a més, han d'estar escrites en majúscules amb la mateixa configuració o semblant que un diàleg.

	KATE
	My dear, if they do not support you in your difficulties, they are not true friends. I know that from personal experience.
Amelia tears open the envelope and reads.	
Beat.	
	AMELIA
	Of all the . . .
	KATE
	What's wrong?
	AMELIA
	My husband is losing his mental faculties. He thinks my letters show "decreased interest". For goodness sake, I write to him every day!
	KATE
	Do you tell him everything?

*Il·lustració 2: Exemple d'un guió d'una obra teatral (Script, 2020)*

No obstant això, al món del teatre els guions solen variar aquests patrons i cada autor l'acaba desenvolupant a la seva manera amb un ús diferent dels recursos donats i de l'estil recomanat. També hi ha autors que previ al guió realitzen descripcions dels seus personatges tant en l'àmbit físic i psicològic com del seu passat i interessos per tal d'introduir al lector millor al context de la història.

## 2. L'ELEMENT DECORATIU: L'ATREZZO

Un musical, igual que qualsevol altra obra de teatre de sigui quin sigui el seu subgènere dramàtic, és situat a un espai i un temps. A la representació, aquests espais i temps requereixen

unes necessitats decoratives per tal de ser representats i que l'obra se situï en aquestes. És per això que és necessari conèixer l'escenografia (tant els decoratius de l'espai com la seva disposició en l'escenari, per tal de saber com adaptar-se a aquest) i els mètodes de caracterització (per tal de saber com adaptar els personatges al context històric el qual es desenvolupa el musical).

## 2.1. L'ESCENOGRAFIA

L'escenografia està composta per diversos signes del teatre visuals aliens a l'actor. Uns d'ells són els de l'espai escenogràfic, és a dir, la decoració i els accessoris.

El decorat o l'escenografia o aparell escènic és un **signe del teatre visual** extern a l'actor que consisteix a representar un lloc, assignant un espai geogràfic o social. Pot expressar temps, estació de l'any i el moment del dia, tot i que també pot representar atmosferes, ambients, conceptes i situacions. No es limita als elements que aquest contingui, sinó que també influeix en la col·locació, els seus canvis... Es poden mencionar els mobles, quadres, finestres, gerres de flors... tot i que poden ser molt diversos i la seva elecció depèn de la tradició teatral, l'època, els corrents artístics i els gustos personals. N'hi ha dos tipus de decorats: el que és abundant en detalls i el que es redueix als elements essencials o, fins i tot, a un d'únic. Un espectacle pot prescindir-ne d'aquest i això també té un valor significatiu, però el seu pes l'assumeixen principalment els signes de les gesticulacions i el moviment.

L'escenografia es pot presentar en 5 possibles **tipus**:

És l'escenografia de telons pintats, d'escenari a la italiana o l'escenografia pintada; és la corresponent a decoracions bidimensionals, és a dir, el decorat de l'obra consta de panells frontals pintats. Aquests pertanyen inalterats al llarg de l'escena, tot i que es poden intercanviar per altres, els quals pertanyen a una altra escena.

Estructures típiques d'aquests tipus d'escenografia són: a estructures de cartó o fusta col·locades als laterals de l'escenari que acostumen a representar un paisatge, al teló situat al fons de l'escenari delimitant l'espai de la representació, els telons...

L'escenografia corpòria és tridimensional i l'actor pot interactuar amb aquesta, ampliant la llibertat de moviment d'aquest. Es poden produir jocs de llums i ombres.

L'escenografia per la qual l'espai es construeix únicament a partir de la il·luminació és l'escenografia de llum, la qual combina els diferents tipus d'il·luminació que se solen produir a escena (pel qual s'ha de tenir un gran domini d'aquestes) per a produir l'efecte i l'ambientació desitjada.

La que es basa en una posada en escena i interpretacions precises de la natura humana mitjançant tècniques executades pels actors i els escenògrafs<sup>23</sup> consisteix en l'escenografia naturalista.

La que es va generar durant el romanticisme i es basava en la creació d'una atmosfera tenebrosa i lúgubre característica de l'estil del corrent artístic és l'escenografia romàntica.



*Il·lustració 3: Exemple d'una escenografia pintada en el ballet, de Giselle a l'Òpera de París amb dissenys d'Alexander Benois 1910 (Operaworld, 2020)*



*Il·lustració 4: Exemple d'una escenografia corpòria produïda per una maqueta d'escenografia a un màster d'arquitectura (Efimeres, 2018)*



*Il·lustració 5: Exemple d'una escenografia de llums a la representació de Don Juan o el festí de la pedra de Molière (Emmanuel Reyes, 2019)*

Els accessoris, per altra banda, també són **signes del teatre visuals**<sup>24</sup> aliens a l'actor que consisteixen en objectes visibles a l'espai que es troben en un punt mitjà entre la decoració i el vestuari sent de vegades complicat diferenciar-lo. Se situa dins del vestuari i l'escenografia, constituint un sistema autònom de signes, el qual s'utilitza com auxiliar per interpretar diferents circumstàncies dins una obra teatral. Tot element de vestuari pot tornar-se en un accessori el qual desenvolupa un paper independent a les funcions del vestuari, com seria el cas d'un bastó.

<sup>23</sup> L'escenògraf és la persona que dissenya i fa treballs d'escenografia.

<sup>24</sup> Prèviament [als signes del teatre](#) s'han explicat els signes del text oral. Seguidament, a l'apartat de [la il·luminació](#) es desenvoluparà el seu signe homònim, a la següent secció, [la caracterització](#), es tractaran els signes de l'aparença externa de l'actor i, per últim, a l'[annex 1](#) s'aprofundeixen els signes de l'aparença externa de l'actor i dels efectes sonors no articulats.

imprescindible per a un personatge. No obstant això, fixar la frontera entre accessori i decoració és molt complicat.

Com també l'escenografia, també n'hi ha diferents **tipus d'accessoris**

Els accessoris de mà o personatge són objectes que manipulen els intèrprets per tal de desenvolupar una acció. Un exemple seria una caixa per tal que un personatge l'obri com un regal, o una tassa perquè algú begui cafè.

Els accessoris emfàtics són els elements indispensables per a la trama. Un exemple seria un telèfon quan es produeix una trucada indispensable pel desenllaç de la història, o una fotografia on s'explica la reacció d'un personatge.

Els accessoris d'escena constitueixen els elements que formen part del decorat fix de l'espectacle, tal com seria un armari o un sofà.

### 2.1.1. L'ESCENARI

Com s'ha mencionat prèviament, és necessari el coneixement d'aquest escenari, les seves parts i la seva disposició per tal de saber com poder adaptar l'obra, en concret el musical en qüestió, i disposar l'escenografia necessària i els seus elements en aquest.

Un escenari és l'espai del teatre on es desenvolupa l'espectacle. Aquesta sol constar amb una plataforma elevada per tal que el públic pugui veure els actors amb una major facilitat.

Al llarg de la **història** hi ha hagut diversos escenaris. Amb la invenció del teatre a l'antiga Grècia es va anar desenvolupant el teatre grec. En aquest hi ha 3 espais clarament diferenciats: les grades per al públic, que envolten l'espai circular on es desenvolupa el cor, a l'orquestra; i, per d'arrere d'aquesta, un espai rectangular on es desenvolupava l'espectacle en si, l'escena, la



*Il·lustració 6. Teatre romà de Mèrida (iStock, 2014)*

qual contenia una plataforma també rectangular anomenada prosceni, el qual al seu fons hi havia un mur amb un decorat fix oposat a un altre mur que s'utilitzava com emmagatzematge. Més tard quan roma va adoptar la cultura grega també ho va fer amb el teatre i les seves edificacions. És així com va aparèixer el teatre romà, el qual és igual que el grec, però amb una escena més espectacular i un mur posterior transformat en una edificació amb portals per on els actors entren a escena.

Amb el pas dels segles, quan després de la censura cristiana del teatre, aquest va reparèixer a l'edat mitjana amb el teatre profà es va desenvolupar una mena d'escenari molt modest i humil. El teatre medieval de caràcter profà era molt senzill, amb només una tarima sobre el nivell del sòl la qual, a vegades, duia una cortina decorada amb temes relacionats amb la representació. També podien prendre lloc a salons de la cort, places dels pobles... D'altra banda, el de tipus religiós en



un inici només es desenvolupa al presbiteri, fins que amb el pas del temps va acabar ocupant totes les naus de l'església fins a representar-se al carrer. A més, els espais escènics es van desenvolupar molt en aquest període, arribant a emprar espais escènics múltiples i mòbils.

Quan va arribar l'època del barroc aquest gènere va desenvolupar amb molta més profunditat l'espai escènic, al qual se li pot anomenar teatre cortesà, ja que prenia lloc als salons de la cort, o teatre barroc per l'època del seu desenvolupament. A aquells salons de la cort s'elevava un espai escènic respecte el terra (on era el públic), un teló de fons que conformava la decoració i quatre bastidors laterals per costat que donaven una perspectiva frontal per la seva disposició en l'espai (com més a prop del públic més separats).

A finals del segle XVII fins a principis del segle XVIII és el moment de màxima esplendor i evolució de l'escenografia amb la popularització de les representacions operístiques, ja que s'havien d'afrontar complicades escenografies prescrites als llibrets, pel que van haver de construir escenaris amb els recursos suficients. Amb l'òpera l'escenografia va tornar-se molt rica i extravagant amb recursos escenogràfics encara vigents avui dia, com els telons pintats, l'ús de telons que permetien amagar decorats, armadures que sostenien els decorats i podien ser extretes i col·locades en un període de temps molt reduït, els escotillons que feien possible l'aparició i desaparició de personatges i decoracions, trucatges del moviment de l'aigua...

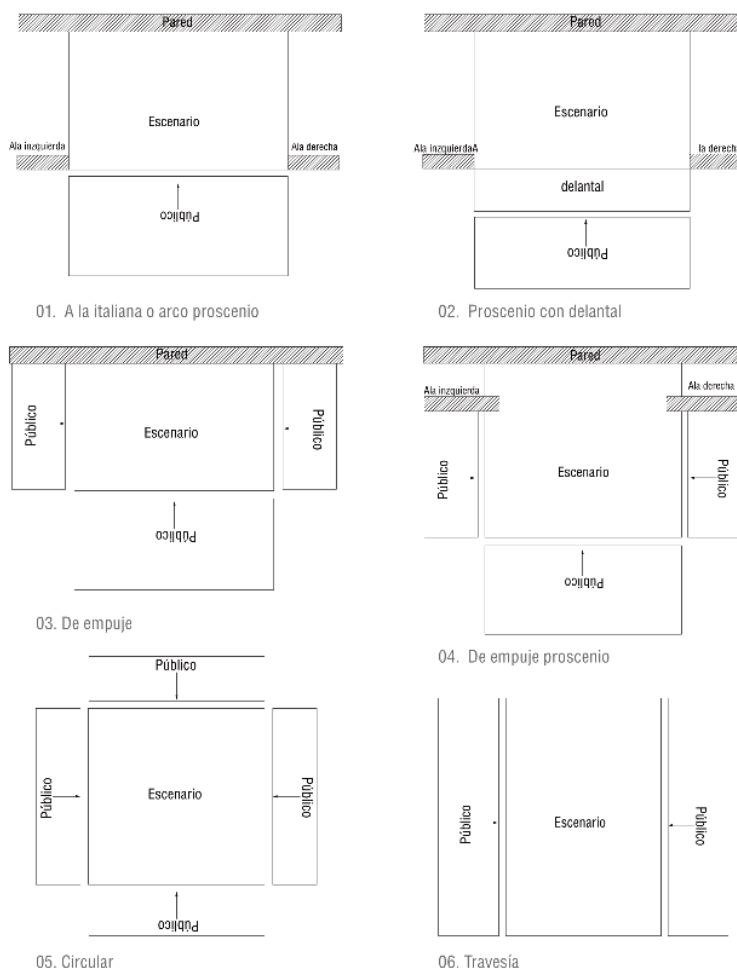
Actualment, s'han trencat motlles i ja no segueix un model estàndard. S'han provat espais escènics diferents segons les exigències de cada representació. També s'ha provat l'ús de materials nous que faciliten la construcció de grans decoracions i molt lleugeres i produït de moltes més innovacions tal com són els colorants, la il·luminació i els efectes especials. Tot i això, ha causat la creació en el teatre d'un art viu, dinàmic i renovat.

També, causat a les necessitats de diferents obres i/o les diferents evolucions produïdes amb el pas dels anys, s'han desenvolupat diversos **tipus d'escenaris**.

La configuració més tradicional de l'escenari o l'escena és l'escenari a la italiana o l'art prosцени. Aquest consta d'un espai elevat respecte on se situa el públic, que està tancat pels costats i pel darrere, de forma que el públic només tindrà un pla de visió que funciona com a marc pel qual es visualitza l'obra. Aquesta disposició resulta molt pràctica per la separació del públic i els actors, els quals sempre poden comptar amb l'ajuda d'un apuntador o similars. També suposa una gran facilitat a l'hora de solucionar les dificultats que provoquen la creació, el suport i la mobilitat dels elements, ja que el públic només pot veure la part frontal, de manera que es poden donar solucions fàcils i senzilles.

Alguns escenaris d'aquest estil tenen adaptada una plataforma giratòria que permet fer canvis de decoració molt ràpids, pel fet que mentre té lloc una escena es van preparant dos o tres escenaris més.

Un espai utilitzat també amb freqüència és l'escenari circular, on tot està a la vista de l'espectador. Això és perquè el públic rodeja l'escenari en unes grades que s'elevan a mesura que s'allunyen d'aquest, pel que els actors es mouren pel centre, on se situa l'escenari el qual a



Il·lustració 7: Tipus d'escenaris (Inma Navarrete Carmona, 2019)

emprar com espais de representació, tal com són les escalinates dels pobles i ciutats que donen a esglésies, palaus o places; i les aules.

Les *escalinates* poden oferir un bon joc escènic a causa dels diferents nivells que proporcionen les escales. Per aquests motius els actors es podran moure molt lliurement i sempre amb una bona visibilitat pel públic.

D'altra banda, les *aules*, és on, segurament, per unes circumstàncies o d'altres, es produeixen la majoria de representacions teatrals. La disposició escènica es pot muntar tat de tipus a la italiana com circular o en diferents plans, fins i tot, es poden distribuir en espais múltiples. En tot cas, s'ha d'estudiar la situació del públic i dels actors i el nivell i la disposició de les decoracions.

També hi ha d'altres espais que al llarg de la història han estat utilitzats com llocs de representacions dramàtiques, tal com són les *places*, les *esglésies* i els *racons urbans* tals com un monument, una torre o una parada de metro. En aquestes situacions s'ha de preveure la decisió de l'organització de l'espai entre l'elenc i el públic, la visibilitat escènica i l'acústica si es tracta d'un espai a l'aire lliure. També, segons l'espai que es tracti, s'haurà de resoldre l'escenografia d'una forma o d'una altra.

vegades és el que s'eleva per sobre dels espectadors. Aquest tipus d'escenari dificulta el mecanisme escenogràfic.

També n'existeixen altres tipus d'escenaris com el prosceni amb davantal, exactament igual que l'escenari a la italiana, però amb una peça anomenada davantal que sobresurt del prosceni; el d'empenta, on el públic se situa tant al davant com al lateral de l'escenari, el d'empenta prosceni, el qual és una variant de l'anterior on apareix un espai addicional a l'escenari; i el travessia, que funciona com una passarel·la, ja que el públic se situa als laterals de l'escenari.

Així mateix, hi ha altres espais els quals es poden

Tot escenari està format per un seguit de **parts** situades sobre el seu imprescindible terra, és a dir, el tabalejat de fusta que conforma tota la superfície horitzontal de l'escenari.

L'embocadura, per exemple, és la part frontal de l'escenari que separa l'espai on actuaran els actors d'on és el públic (les butaques) i és delimitada pel teló. El mantell és una peça de tela o paper pintat situat a la seva part superior i que serveix per a donar-li una major altura. També a sobre de l'embocadura se situen els laterals, unes altres peces de tela o paper pintat mòbils situades a cada costat seu per atorgar una major o menor amplitud a l'espai escènic. Les espatlles, unes obertures entre el mur d'embocadures i els laterals, són l'àrea amb menys visibilitat de l'escenari.

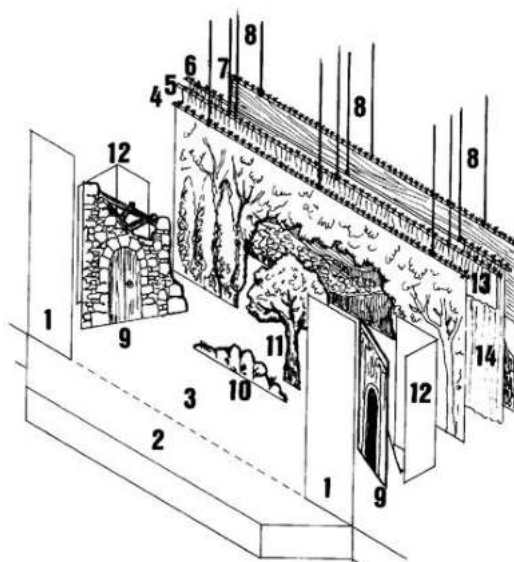
D'altra banda, el teló de boca, el qual també és una peça de tela o paper pintat que s'utilitza per amagar abans de la representació el que hi ha sobre l'escenari, usualment és situada rere el mantell. Aquesta puja i baixa o s'obre (o pel mig o cap als costats). Rere aquest sol estar situada la xacena, un espai rectangular conservat a la part del darrere de l'escenari que funciona com emmagatzematge de material escènic o, en un determinat moment, una prolongació de l'escenari.

Desplaçant-nos a una altra zona de l'escenari ens trobem el telar, una estructura de la part superior de l'escenari formada per politges i cordes que serveixen per controlar els elements penjats, com apujar i abaixar el telons en el moment corresponent. És recomanable que aquest tinguin una altura superior al doble de l'altura dels telons del decorat, per tant, que es pugui amagar i no sigui visible pel públic. Penjant d'allà mitjançant d'unes cordes passades per les politges i que permeten fer-les pujar o baixar segons convingui ens trobem les barres normalment de fusta.

També n'hi ha certes peces que eviten que els espectadors puguin veure el que succeeix dins l'escenari, tal com ho són les cortines laterals. Aquestes contenen d'unes peces, que acostumen a ser de tela, situades als costats de l'escenari a una distància igual a l'obertura de l'embocadura. La seva funció és evitar que el públic contempli que succeeix entre les cortines i les parets laterals de l'escenari. Les bambolines també són unes peces de tela o paper, llises o arrugades, que exerceixen una funció similar a les cortines laterals, però en sentit vertical. Aquestes eviten que el públic pugui veure el que hi ha entre aquestes i el telar. Semblant a l'anterior és el forillo, el qual són peces del tipus paravent que eviten que els espectadors puguin observar el que hi ha fora de l'escena cobrint espais oberts com portes o finestres. Sovint estan pintats i formen part del decorat.

Hi ha altres elements a l'escenari tal com ho és el ciclorama, un fons semicilíndric de color neutre o blanc sobre el qual es poden projectar llums que s'utilitza sovint per fer al·lusions al cel. També hi són els escotillons, unes obertures al terra de l'escenari que es poden obrir i tancar. Solen haver-hi una per costat de l'escenari i, de vegades, una al fons centrada. Aquests tenen un mecanisme que eleva una plataforma on es poden situar tant actors com elements escenogràfics que hagin d'aparèixer i desaparèixer. Una altra part que es pot trobar en aquest és el prosceni o corbata, la zona més propera on se situa el públic. Aquest rep el nom de corbata si aquest se sobresurt del mur d'embocadures i es projecta sobre el pati de butaques.

1. laterals
2. prosceni
3. escena
4. barra (con un teló penjat)
5. barra (que sosté una bambolina)
6. barra (que sostenen les cortines laterals)
7. barra (amb un teló de fons penjat)



8. cordes que mouen les barres,
9. visual
10. ferme de roques
11. aplicació,
12. forillo
13. bambolina
14. cortina lateral

*Il·lustració 8: Parts de l'escenari (Autor desconegut)*

Igual que els elements del teatre, també estan **els elements decoratius o externs a l'escenari**

Un dels més coneguts i característics del teatre és el teló, una peça de tela o paper pintat que generalment ocupa tota l'alçada i amplada de l'escenari. Aquests van penjats per barres i, per tant, estaran paral·lels a l'escenari. D'altres semblants a aquests és el teló de fons, el teló que va al fons de l'escenari i que no té cap obertura. Usualment, són paisatges que fan la sensació de profunditat que van penjats per barres i, doncs, estaran paral·lels a l'escenari. Un altre semblant és el trencament, el qual és un teló retallat que en una decoració deixa veure altres en el fons. El seu conjunt és una peça pintada que ocupa parat de l'amplada de l'escena. Aquest pot tenir diversos trencaments un darrere l'altre penjats de barres que els fan paral·lels a l'escenari.

D'altra banda, trobem els visuals, que, a diferència dels telons, són peces situades en qualsevol posició respecte de la boca de l'escenari, perquè no poden ser penjades de les barres, i, per tant, no són paral·leles a les altres. Per aquest motiu, caldrà tenir-les sostingudes a peu proveint-les d'una armadura. Aquesta armadura consisteix en un conjunt de tires de fusta de 2,5 cm de gruix i 5 cm d'ample que envolten tots els visuals, és a dir, envolten tot el seu contorn. Aquests se sostenen amb remes. Els remes, per altra banda, són barres de ferro als extrems que serveixen per a sostenir visuals clavant-se a terra i rere els visuals, formant un triangle amb la visual i el sòl de l'escenari.

Altres elements decoratius són: el ferme, una peça baixa que serveix per amagar rampes, seients, escales... Sovint simulen roques, matolls o baranes; l'aplicació, una peça concreta més gran que els fermes i que constitueix un element sencer que pot formar part de diversos decorats, com fanals, fonts, creus de termini, arbres...; la fossa, la part més llunyana de l'escenari o el seu fons; la fossa o orquestra, l'espai situat sota el punt on inicia l'escenari i just abans de les butaques; i els ponts, passadissos situats als costats i rere l'escenari que són utilitzats pels tramoistes per accedir al telar.

### 2.1.2. IL·LUMINACIÓ

La il·luminació és un **signe escenogràfic visual**<sup>25</sup> que proporciona a l'espai la seva existència dramàtica, ja que el fa visible. És tan antiga com el teatre, tot i que actualment s'utilitza la luminotècnia la qual, en teatre, és el mateix però amb llum elèctrica. (luminotècnia: ciència que estudia les diferents maneres de producció de llum, les seves característiques, el seu control i utilitat per finalitats específiques). Es fa servir per a tenir un paper semiològic i autònom per a interpretar diferents matisos d'obres aïllant un actor o un accessori, pot delimitar un lloc físic o, fins i tot, l'espai escènic; posa en relleu a actors i objectes amb relació al seu contorn, amplia o modifica el valor del gest, el moviment del decorat i el cos de l'actor.

Dins de la il·luminació entraria també la projecció, tot i que la seva funció significava poder sobrepassar l'aspecte de la il·luminació. Poden ser fixes o mòbils, podent inclòs substituir l'escenografia. Actualment, la projecció té formes molt variades i s'ha convertit en un mitjà d'aportació de signes d'altres sistemes o inclòs més enllà d'aquells.

Aquesta manipulació de la llum que atorga un significat se li anomena disseny d'il·luminació. Aquesta consisteix en el tractament de les diferents qualitats de la llum utilitzades com a eines: la regulació d'intensitats, la selecció de color, la creació de formes... Aquest és capaç de crear estímuls a l'espectador, que, com hem vist abans, poden afectar a l'estat d'ànim, informar d'aspectes climàtics i el pas del temps i, fins i tot, modificar l'aspecte real d'escena.

L'àmbit de treball relacionat amb la llum no té un cert patró per la seva creació, ja que es troba en un espectre molt subjectiu i interpretatiu de l'individu. Tot i això, existeixen relacions preestablertes com l'alegria i els dies solejats i la nostàlgia i els dies ennuvolats, que poden ser útils però no úniques.

Per aconseguir transmetre un missatge cal que el dissenyador estigui en constant observació amb la llum de l'entorn i tingui en compte una sèrie **d'aspectes tècnics i expressius** que atribueixen a la llum un caràcter dramàtic a escena. Aquests aspectes són les següents:

La distribució o forma de la llum comprèn l'aspecte general de la llum fent referència a la seva textura, la densitat, la forma en la qual s'emet, com incideix als objectes, entre d'altres. Però tots els aspectes estaran influenciats per la font.

Aquesta pot comprendre diferents formes d'emissió per a transmetre diferents informacions. Per exemple, una llum de molt baixa intensitat donarà una aparença o textura de transparència i fent la sensació que l'entorn està més il·luminat. D'altra banda, també està l'efecte contrari, on al

---

<sup>25</sup> Tot just a l'inici de la secció de l'escenografia s'han relatat els signes altres dos signes restants de les característiques de l'espai escènic: els accessoris i la decoració. Per altra banda, amb anterioritat s'han desenvolupat els signes del text oral a l'apartat dels signes del teatre. Al següent bloc, la caracterització, es tractaran els signes de l'aparença externa de l'actor. Finalment, a l'annex 1 es cerquen els signes de l'expressió corporal i els efectes sonors no articulats.

generar un llum amb cos i volums definits fa la sensació que no hi ha res més enllà de l'espai il·luminat.

La posició fa referència a la ubicació on es col·loca la font emissora de la llum, la qual és molt important a causa de la relació directa que presenta amb l'aparença dels objectes i l'espai. També té molt a veure amb el que vol transmetre el dissenyador als espectadors.

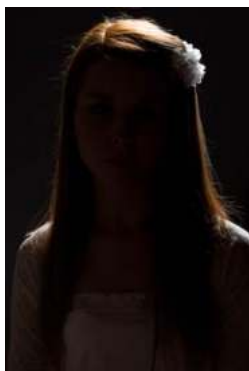
Al teatre hi ha una sèrie de figures preestablertes que prenen de referència a un actor o objecte il·luminat i serveixen d'orientació. Aquestes es defineixen a partir dels angles de direcció, dels quals hi ha quatre posicions fonamentals les quals deriven unes variants:

- *Zenital*: La llum prové de dalt, just a sobre de l'objecte que es vol il·luminar (a 90°). Aquest angle provoca ombres intenses, aprimant la silueta i no fent possible el volum per si sol, al només estar il·luminant l'objecte per la part posterior.
- *Contrallum*: La llum s'ubica en la part posterior de l'objecte il·luminat, pel que no es pot apreciar la part frontal d'aquests. Defineix la silueta, l'espai entre l'objecte i l'observador, i crea profunditat. Se solen situar a una altura concreta per a crear una cortina de llum, per la qual és comú que apareguin o desapareguin actors o certs elements escenogràfics.
- *Frontal*: Dirigeix la llum a la part frontal de l'objecte, permeten apreciar amb major detall la figura que la resta de posicions. Malgrat això, aporta poca informació sobre el volum de l'objecte o la profunditat de l'espai. És un recurs favorable si no es té un gran nombre de focus, però, utilitzats com a únic enfocament pot resultar pla.
- *Lateral*: Es col·loquen als costats de l'escenari i permeten apreciar certs detalls de la silueta i el volum, però no aporten cap informació clara o al complet per si mateixes.

Variants que es poden esdevenir de les posicions anteriors són: el contrallum dret i esquerre i el frontal dret i esquerre.



*Il·lustració 9: Angle d'il·luminació zenital (Mariano Molinari, 2008)*



*Il·lustració 10: Angle d'il·luminació contrallum (Mariano Molinari, 2008)*



*Il·lustració 11: Angle d'il·luminació frontal (Mariano Molinari, 2008)*



*Il·lustració 12: Angle d'il·luminació lateral (Mariano Molinari, 2008)*

La intensitat, també coneguda com a lluminositat, fa referència a la quantitat de llum produïda. Aquesta depèn de la potència i el nom de fonts emissores. La seva modificació és produïda mitjançant la variació de les càrregues elèctriques.

Aquesta també manté un llaç estret amb la percepció de l'espai i les sensacions provocades en l'espectador, ja que la lluminositat determina el que podrà ser captat per l'ull i amb quina mesura es podrà distingir l'objecte.

Els moviments i el temps referencien les variacions de temps o espai pròpies d'un estat lluminós, les quals es poden canviar manualment o mitjançant l'ús d'aparells electrònics mentre d'altres segueixen el seu propi cicle natural (com podria ser la llum del sol durant el dia). Al teatre aporten un caràcter dinàmic a escena i donen suport al ritme de les accions. Pot tractar-se de la durada d'un efecte lluminós, el temps que estan encesos o apagats els reflectors<sup>26</sup>, el moviment dels objectes il·luminats...

El color és el tema de major complexitat referent a la llum, ja que pot ser estudiat tant pel camp físic, la percepció fisiològica o el significat psicològic. Però, en aquest treball només tractarem els aspectes més bàsics i rellevants referents a la importància que pren per realitzar el disseny de la il·luminació amb el seu missatge a transmetre.

Aquest només existeix com a tal en presència de llum. Per tant, les variacions que es produeixin del color de la llum variaren totalment o parcialment la percepció del color que es té dels diferents objectes a escena, és a dir, es veurà que el color dels objectes serà modificat. Aquest canvi dependrà del filtre seleccionat, el color de l'objecte i el tipus de llum incident sobre aquest.

També influeix en la percepció de l'entorn i en l'estimulació emotiva o sensorial, tot i que depengui de l'espectador (amb les seves funcions fisiològiques, psicològiques i influència cultural; les quals defineixen la seva relació emotiva amb els colors), ja que la percepció de la llum és relativa i no pas universal. Aquesta també ha de cuidar el contrast i l'harmonia de l'ambient, per la qual ha de conèixer la natura del color i les sensacions que aquest genera (tenint en compte l'aspecte prèviament comentat).

El color<sup>27</sup> es pot apreciar en tres dimensions diverses:

---

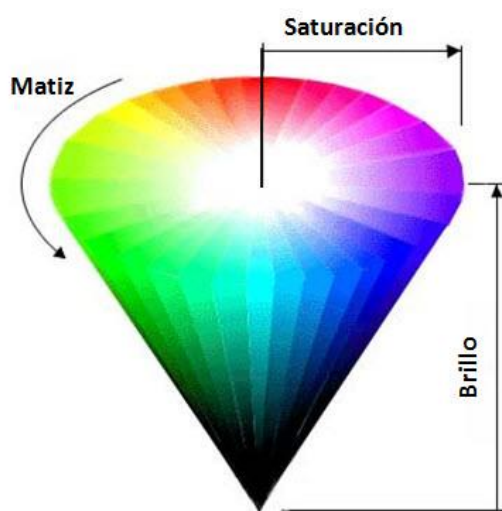
<sup>26</sup> Els reflectors són un tipus d'il·luminació que proporciona una gran quantitat de llum artificial a una àrea.

<sup>27</sup> Podem distingir dos tipus de colors a la il·luminació: els primaris (blau, vermell i verd), els quals barrejant-se formen la resta i, tots plegats, el blanc; i els secundaris, els que es poden obtenir a partir de dos sistemes o barreges. El primer sistema constaria de la mescla additiva, la qual consisteix en la suma dels tres colors primaris, donant lloc al cian, el groc i el magenta. Per altra banda, la mescla subtractiva consisteix a sostreure certes ones de llum a partir de filtres, de forma que només es pot percebre el color de les ones que els poden traspasar. Per a estudiar la relació entre els colors aquests es disposen equilibradament en un cercle denominat cromàtic. El blanc i el negre queden exclosos d'aquesta gràfica, ja que no són considerats colors. Així i tot, el blanc se l'entén com la llum o la barreja de tots els colors, mentre el negre se'l considera la seva absència total. Per altra banda, els colors complementaris són aquells que es troben oposats al cercle.

- *El to, matís o cromà:* És el tint percebut (és a dir, el que se sol anomenar el color en si: blau, groc, verd, taronja, vermell...) i, per tant, està directament relacionat amb les longituds de les ones.
- *La lluentor:* És la capacitat que té un cos en reflectir la llum (prenent com a referència el blanc i el negre), per tant, valora si un color és més fosc o clar.
- *La saturació:* És la quantitat d'un to específic amb relació a un color primari i, doncs, la puresa del color. Com més saturat més s'aproximarà al color primari. Per a modificar-la cal la seva barreja amb blanc o el seu color complementari.

L'assignació de valors numèrics als colors és la xifra anomenada temperatura la qual es mesura en Kelvins. Els valors baixos són els corresponents als colors càlids, és a dir, els associats amb la llum solar (vermells, grocs, taronges...) i els alts als tons freds, els quals fan una al·lusió a l'aigua (verds, blaus, liles).

Els colors estimulen i influeixen en els estats emocionals dels receptors, tot i que molts afecten de manera inconscient i, per tant, un no és capaç d'adonar-se l'efecte que ha tingut el color sobre si mateix. No obstant això, el significat dels colors és completament subjectiu i la seva interpretació està arrelada als factors culturals, socials i històrics; fins a arribar a ser-hi contradictòries si algun d'aquests factors és alterat. Tot i això, sabem, almenys, les connotacions que els colors més utilitzats prenen en la nostra cultura. Emotivament, els colors càlids suggereixen alegria, delicadesa, activitat, amabilitat, hospitalitat i energia; portant als objectes a un primer pla. D'altra banda, els freds generen tranquil·litat, nostàlgia, serietat i malenconia; arribant a provocar un distanciament. Els colors complementaris un sempre és fred i l'altre càlid.



*Il·lustració 13: Esquema matís, lluentor i saturació (Alberto Moral, 2014)*



## 2.2. LA CARACTERITZACIÓ

La caracterització està formada principalment per tres elements: el vestuari, el maquillatge i la perruqueria.

**El vestuari** és el conjunt de peces de roba, complements i accessoris en un espectacle que permet caracteritzar externament a un personatge en un context específic, de tal forma que pot aportar informació interna i externa d'aquest. Aquest ha tingut un paper fonamental en la història del teatre i ha sigut capaç de situar espacialment i temporalment a l'espectador. És per això que, en aportar un significat i informació que, en un primer pla, no li pertocaria, que es transforma en un signe del teatre.

El signe del vestuari és un signe visual que fa referència a l'aparença externa de l'actor. Aquest constitueix el medi més extens i convencional per a definir l'individu, ja que pot assenyalar tota mena de matisos, com la situació econòmica del personatge, els seus gustos, els trets del seu caràcter, el clima, l'època històrica, l'estació o l'estat del temps, el lloc i l'hora del dia. És, per tant, el medi més extrem i convencional de definir un personatge.

**El maquillatge** al teatre té com a objectiu poder fer visible el rostre i ressaltar-lo sota certes condicions de llum, perquè sense cap mena de maquillatge amb la il·luminació, aleshores, es perdrien les faccions i no es podrien percebre a la seva màxima esplendor els trets facials de l'actor i/o el personatge. Això també dona la llibertat a poder caracteritzar-se dins del paper, podent-se dotar de trets específics d'aquell personatge mitjançant la modulació del rostre i la tècnica clar-fosc; i l'aportació d'emocions de forma subtil, com per exemple, l'allargament de la cara, el nas i la barbata donant la sensació de dolent o una cara pàl·lida donant a entendre que s'està malalt.

Aquesta informació extra que proporciona fa que també es torni un signe del teatre del mateix tipus que el vestuari, visual que fa referència a l'aparença externa de l'actor. Com tenen per objectiu ressaltar el valor del rostre de l'actor que apareix a escena a certes condicions de llum, es poden crear signes relatius a la raça, l'edat, la salut i el temperament. Generalment, es funden en signes naturals: el color de la pell, blancor o color del rostre, línies dels llavis i les celles... També existeix el maquillatge de caracterització que és el que s'especialitza a caracteritzar a un personatge d'un caire més específic, com una bruixa o un vampir. Quasi sempre combinant-se amb el pentinat, també permet representar una personalitat històrica o contemporània. Antigament, aleshores d'utilitzar maquillatge per a caracteritzar el rostre s'utilitzava una màscara que tipificava i fixava el personatge. Aquest juntament amb la mímica creen la fisonomia del personatge.

**La perruqueria**, igual que el maquillatge i el vestuari, vol aportar una informació referent a l'aparença externa del personatge, motiu pel qual també és un signe visual del teatre. Aquest determina trets de certes zones geogràfiques en la representació de l'autor. Molts cops es troba determinat pel maquillatge, tot i que pot representar un paper a part del vestuari i del maquillatge, en certs casos sent decisiu com una perruca del s. XVII. Pot ser el signe que defineix una àrea

geogràfica o cultural, una època o moment històric, una classe social, una generació que s'oposa als hàbits dels seus pares, el temps, l'edat, l'estat d'ànim... També s'ha de tenir en compte la barba i el bigoti com un complement indispensable del pentinat. Es pot utilitzar el propi cabell de l'interpret o, el que és més comú, s'empra una perruca<sup>28</sup>.

### 3. L'ELEMENT MUSICAL

La música, en altres gèneres teatrals no, però en aquest, el musical, és fonamental. És per això que els elements relacionats amb la música seran tractats amb una major minuciositat a continuació, a causa de la seva gran rellevància en el gènere teatral que s'està estudiant: el musical.

Aquesta és **un signe del teatre** auditiu i extern a l'actor el qual evoca un espai i, fins i tot, temps i estats d'ànim. El valor significatiu de la música aplicada a l'espectador no es pot dubtar. El seu paper consisteix a destacar, ampliar i desenvolupar i, a vegades, contradir els altres signes o substituir-los. Sempre ha sigut evident el seu valor significatiu, el que és utilitzat per evocar l'atmosfera del lloc o l'època de l'acció. El tema musical que acompanya les entrades i sortides de cada personatge es transforma en signe de cadascun d'ells, així com els motius musicals per escenes retrospectives. Entre les diverses formes de l'elaboració de la música, l'exemple dels temes musicals defineixen algunes obres teatrals.

Hi ha dues expressions principals de la música en el musical: la dansa i les cançons<sup>29</sup>.

La dansa al teatre musical segueix un estil molt particular de dansa, el *Theatre Jazz* o *Broadway Jazz*. Aquest consisteixen en una barreja de jazz, ballet i estils de dansa més moderns. També és molt sovint veure números que implementen la disciplina del claqué a escena. Per tant, els estils predominants en els musicals són el ballet, el jazz i el claqué.

Un dels coreògrafs més importants de tota la història del musical es Bob Fosse, conegut per obres com *Cabaret* (1966), *Chicago* (1975) i *Sweet Charity* (1969).

L'altra expressió de la música als musicals, i la que té una major rellevància, són les cançons.

El seu **gènere musical** al teatre musical no és específic, tot i que és cert que en la seva època daurada fins als anys 80 es caracteritzava per seguir un estil que es podria desenvolupar com el punt d'intersecció entre la música popular i la lírica tradicional de l'òpera. És per això que no sona ni com una ni com l'altra, però comparteix característiques amb ambdues. El que fa que soni com “una cançó de musical” una peça d'aquest estil és, principalment, els mètodes vocals

---

<sup>28</sup> Amb anterioritat s'han desenvolupat la resta de signes teatrals als apartats de: [els signes del teatre](#) (on s'han desenvolupat els signes del text oral), [l'escenografia](#) (on es duu a terme l'explicació dels accessoris i la decoració, pertanyents a les característiques de l'espai escènic) i [la il·luminació](#) (on es tracta l'altre signe de les característiques de l'espai escènic, la il·luminació). Els signes restants, els d'expressió corporal i d'efectes sonors no articulats, són detallats a [l'annex 1](#).

<sup>29</sup> Les cançons en un musical també són anomenades *showtunes*.

operístics que se solen realitzar a l'hora d'interpretar la peça. Aquests inclouen: *vibrato* consistent, vocals altes i rodones, transicions de registre suaus, qualitat de to equilibrada i dicció adequada. Exemples d'aquest tipus d'estil són *Les Miserables* (1985), *West Side Story* (1957), *Wicked* (2003) i *Funny Girl* (1964), entre molts musicals d'aquest estil.

Com s'ha desenvolupat a l'inici d'aquest treball, cap als anys 70 i 80 va ser introduït el pop i el rock amb *Hair* (1967) al món dels musicals. Musical com *Rent* (1996) i *Grease* (1971) són l'exemple de l'ús d'aquests estils musicals més moderns en els musicals. Tot i que, a partir dels musicals màquina de disc o musicals *juke-box*, van ser introduïdes directament cançons de la cultura pop als musicals, com és el cas de ABBA i Queen en *Mamma Mia!* (1999) i *We Will Rock You* (2002) respectivament. Més recentment, va ser introduït el rap amb *Hamilton* (2015) per Lin-Manuel Miranda, el que va suposar tota una revolució per a la indústria musical.

Les cançons en un musical es poden classificar de diverses formes: segons el seu gènere o tècnica musical, segons l'experiència del personatge, segons el tema de la cançó, segons el que el personatge expressa, segons on se situa al musical i d'altres. Aquestes diferenciacions distingeixen els **tipus de cançons** que es poden trobar a un musical.

Segons el gènere musical o tècnica emprada es poden trobar diversos tipus de cançons.

Un tipus són les *cançons líriques*, les quals són cançons les quals fan servir un estil més clàssic proper a l'òpera, per tant, requereixen una tècnica vocal relacionada amb l'ús de vocals rodones, el paladar tou alt, la inclinació del cartílag tiroides i cordes vocals primes. És característic d'obres de l'època d'or i de cantants com Julie Andrews i Kristin Chenoweth<sup>30</sup>.

Un altre tipus d'aquest criteri són *les de personatge*, les quals són un tipus de número que no se centra tant en el cant i permet a un personatge expressar les seves emocions, centrant-se més en la seva interpretació. Solen ser números divertits i sovint més bé nasals.

També hi podem trobar les de *belt del teatre musical tradicional*. El *belt* sempre ha sigut típic del musical, tot i que l'època daurada s'associï més amb un cant més líric, el *belting* ja era present. Aquest es caracteritza per un cant més estrident de veu de pit i dominat pel múscul tiroaritenoidal. Solien ser cançons més greus, a comparació de les contemporànies, i prou estridents per a omplir el teatre sense necessitat d'amplificador.

Actualment, el teatre musical pot abastar molts estils, però està impulsat per la parla. Sovint utilitza un *belting* mixt en l'àmbit del discurs i no tant de pit com era el de l'estil anterior. Aquest estil se'l reconeix com a *contemporani*.

Per finalitzar, trobem *el pop/rock*, que de vegades ha sigut ser incorporat per cançons originals del musical com ho fan *Rent* (1996) i *Hedwig and the Angry Inch* (1998), però també poden ser incorporats mitjançant cançons ja existents incorporades a musicals mitjançant la creació d'un de

---

<sup>30</sup> Kristin Chenoweth (1968) és una actriu estatunidenca de gran renom tant al teatre com al cinema i a la televisió. És mundialment reconeguda pel seu paper com a *Glinda* a *Wicked*.

tocadiscs com fa *Mamma mia!* (1999). No obstant això, les cançons del segon cas solen incorporar una sonoritat més “musical” a l’hora de formar part de l’obra.

Segons l’experiència del personatge en trobem 3 tipus: *de transició*, una cançó que reflecteix un moment de canvi o conversió; *de realització*, el moment on un personatge assoleix una percepció o un nou nivell de comprensió, com succeeix a *From Now On* de *The Greatest Showman* (2017); i *de decisió*, quan un personatge, després de llargues discussions, pren una decisió com a *If Only* de *Descendants* (2015) és una cançó d’aquest tipus.

Segons el tema de la cançó es diferencien diferents tipus. *Les balades* són un d’aquest; lentes, romàntiques i reflexives, solen ser d’amor o poden tractar una emoció molt forta. En aquesta secció també podem trobar *les charm songs o cançons d’encant*, on un personatge sedueix l’audiència amb una cançó.

També podem distingir *els números de comèdia* en aquesta classificació. Aquests números sorgeixen a l’inici dels musicals, quan tot encara no era tan compacte i els lletristes sovint realitzaven cançons només per mostrar la seva habilitat de rima còmica. Aquestes cançons eren conjunts de frases enginyoses i referències d’actualitat, les quals no sempre acabaven envellint molt bé, tot i que continuen sent gracioses tan sols pel joc de paraules. Tot i que les referències han canviat, de vegades els autors moderns escriuen algun tipus d’aquestes cançons amb l’objectiu d’aconseguir els riures del públic. Com a exemples trobem *La Vie Bohème* de *Rent* (1996) i *You’re the Top* d’*Anything Goes* (1934).

D’altra banda es poden trobar *escenes musicals*, els quals són números que combinen a la perfecció el diàleg i la cançó, normalment, entre dos o més personatges.

També hi ha una classificació la qual va crear Bob Fosse des del punt de vista de director, on deia que només es distingien tres tipus de cançons, les quals solien coincidir amb el que el personatge expressa. Aquesta classificació consta de 3 tipus de cançons:

Les cançons *I am o soc* exerceixen una presentació que fa directament un personatge al públic, és a dir, és una cançó que permet a un o més personatges explicar qui són i com se senten. *I’m The Greatest Star* de *Funny Girl* (1964) n’és un exemple.

D’altra banda, les cançons *I want o vull* són aquelles on un personatge expressa el que està buscant i anhelant mitjançant el suggeriment d’una futura acció, expressant les seves metes i somnis mitjançant la cançó. Fins i tot els musicals més experimentals adopten aquest tipus de cançons, ja que els escriptors l’utilitzen perquè el públic connecti amb el/la protagonista i s’animi a veure el seu viatge al llarg de l’espectacle. Una bona cançó d’aquest tipus estableix les bases d’un fort desenvolupament del caràcter i estableix les expectatives de l’audiència cap on podria dirigir-se l’obra. La majoria de cançons d’amor acostumen a formar part d’aquest grup. Un exemple és *Part of that World* de *The Little Mermaid* (1989), *My Shot* de *Hamilton* (2015) o *Wouldn’t It Be Lovely* de *My Fair Lady* (1956).

Les cançons que no s'ajusten a les altres dues categories, ja que satisfan altres necessitats dramàtiques específiques, són anomenades *cançons noves*.

També es poden classificar els números segons on és la seva situació al llarg del musical. La primera cançó d'un espectacle és *el número d'obertura*. Aquest estableix el to de la resta de l'espectacle i sovint es reescriu o se substitueix a mesura que es desenvolupa l'obra. Aquests també solen ser coneguts com a números d'*exposició o narració*: Són cançons que introdueixen els personatges principals explicant el que ha passat prèviament a l'obra i el que ha fet els personatges siguin a aquell punt de l'acció. També pot mostrar una vista prèvia als temes de l'obra. Un exemple és la cançó *Alexander Hamilton* de *Hamilton* (2015).

*La principal cançó I want o vull* es troba situada a l'inici del primer acte (sol aparèixer durant els primers quinze minuts) amb un o més dels personatges principals cantant sobre la motivació que els impulsarà durant la resta de l'espectacle. Un exemple és el número *Journey to the Past* d'*Anastasia* (1997).

Sovint al final del primer acte, on es situa un punt de la trama on els personatges no poden evitar explotar amb sentiments d'amor, èxit, alegria... Se situa la cançó de *clímax emocional*. La música serveix per a amplificar aquestes emocions i apujar el to dramàtic en el qual es trobava el diàleg. Un exemple és *Let it go* de *Frozen* (2013).

També es troben les *cançons de conflicte*, les quals són cançons conflictives al trobar-se els personatges en una lluita per aconseguir diferents objectius. Són algunes de les cançons més emocionants dels musicals. Un exemple és *Defying Gravity*, de *Wicked* (2003).

Igual que a l'inici de l'obra, el segon acte també s'inicia amb un número, *el número d'obertura del segon acte*. Aquest acostumen a ser números més ben ballables i entretinguts per tal de cridar l'atenció al públic i animar-lo que sigui i acabi de veure l'espectacle fins al final. No acostumen a tenir molt a veure amb la trama i poden involucrar personatges secundaris. Alguns exemples són *Masquerade* de *The Phantom of the Opera* (1986) i *One By One* de *The Lion King* (1997)

*El número de les onze* sol prendre lloc entre la meitat del segon acte i el final. No necessàriament ha de marcar un moment culminant de la trama, però ha de ser prou fort per a energitzar a l'audiència per a les escenes finals i el clímax. Sol ser un número que deté l'espectacle i dona al protagonista la seva oportunitat de brillar al centre de l'escenari, és per això que són moments rics emocionalment i que es poden trobar al punt més baix del desenvolupament d'un personatge. Aquest tipus de cançó ha perdurat al llarg de totes les èpoques i subgèneres del musical. Pot ser tant una balada, com una cançó d'encant o una còmica.

Pren aquest nom, ja que, antigament, els espectacles acabaven al voltant de les onze, de manera que aquesta cançó al ser de les últimes solia coincidir amb aquesta hora. Actualment, coincidiria a les deu en punt perquè les obres s'inicien abans.

Uns exemples d'aquesta cançó són *She Used to Be Mine* de *Waitress* (2015), *Being Alive* de *Company* (1970) i *Rose's Turn* de *Gypsy* (1959).

Per acabar l'obra, *el número final* de l'espectacle ha de portar un cop emocional satisfactori, deixant al públic amb una gran última impressió. Sovint es repeteix un dels números més emotius de la partitura. *You Can't Stop The Beat* de *Hairspray* (2007) és un gran exemple d'aquest tipus de cançó.

Altres tipus de cançons que es poden trobar en un musical són: *el número de producció*, el qual involucra a tota la companyia i s'utilitzen per a mostrar canvis importants en la ubicació o la trama, sovint sent números d'obertura o tancament d'actes com. *Stick to the Status Quo* de *High School Musical* (2006); *els reprise*, on una melodia tornarà a aparèixer a la obra com una repetició parcial o total de la cançó la qual es pot fer servir de manera efectiva per a revelar com s'ha desenvolupat un personatge al llarg de la història o per realitzar un punt dramàtic i omplir d'energia el final d'una escena, com s'utilitza a *If Only Reprise* de *Descendants* (2015); *de comentaris*, quan un personatge que no és a escena surt a l'escenari i canta el que està succeint; i *d'amor condicional*, un motiu perquè els personatges cantin sobre l'amor i estar enamorats a l'inici de l'obra es fa mitjançant la condició, és a dir, sobre la dita "i si...", com a *Falling Slowly* de *Once* (2011) i *People Will Say We're in Love* d'*Oklahoma!* (1943).

La tècnica d'aquest últim tipus de cançó fou iniciada per Oscar Hammerstein II, un dels grans dramaturgs de l'època daurada dels musicals. Existeix l'amor a primera vista, però és més fàcil comparar-ho amb ironia dramàtica, sabent que els personatges no saben que estan enamorats, però el públic sí que sap el que succeirà.

Els musicals moderns han explorat diferents variacions, des d'una on la fan més cínica, sovint als musicals experimentals o de rock, o canviar-la per un duet d'amics aleshores d'un romàntic.

Tot i del tipus que siguin les cançons, la gran majoria compten amb una **estructura** prefixada i comuna per a totes les cançons, la qual consta de diferents parts: el vers, el cor o la tornada i el pont.

El vers estableix la premissa de la cançó i és la part que explica la història. Aquest pot ser tan llarg com es vulgui. També ha de ser diferent els diversos cops que apareix a la cançó, tant per canvis a la lletra com a la melodia, per la qual cosa no pot resultar repetitiu.

El cor o tornada, per altra banda, estableix el punt o la idea principal de la cançó. Aquest pràcticament no varia al llarg de les seves repeticions durant la cançó.

El pont és la part de la cançó que és completament diferent de la resta. S'acostuma a situar entre la segona o tercera tornada i la final. És la part emotiva de la cançó.

Des d'inicis del segle XX els cors de les cançons populars estatunidenques compten amb 32 compassos generalment dividits en quatre seccions de vuit compassos cadascuna de la següent manera: AABA (Sent A la línia de la melodia principal formada pel vers i el cor, la qual es repeteix dos cops abans del pont i una tercera després fent un gir melòdic per a donar-li un interès al final; i B el pont).

Aquesta estructura pot patir diverses variacions: es poden duplicar el nombre de compassos (quatre seccions de setze cadascuna), es pot reduir la forma (ABA) o introduir una nova línia melòdica al final (AABC). Així i tot, aquesta estructura és l'estàndard per a la majoria de la cultura musical popular menys el *Hard Rock*.

També, les cançons, per tal que siguin considerades com a tal i tinguin aquella musicalitat emprenen l'ús de la **rima**. Tot i això, el seu ús creatiu al teatre musical és un tret distintiu d'aquest gènere dramàtic. Aquesta resulta una de les eines més potents d'un lletrista, ja que li aporta a una cançó un valor còmic o dramàtic addicional. La qüestió no està a trobar paraules que rimin, sinó que es troba en com una de les paraules que rimen a l'altra. Per tant, es tracta de la col·locació d'aquestes rimes, tan al final de les línies com al mig. Així que, per enriquir una cançó s'han d'evitar les rimes òbvies i cansades, les frases clixé o les faltes de rimes forçades, ja que són distraccions que poden arruïnar l'efecte de la cançó a l'espectacle. Tampoc s'ha d'oblidar mai que la funció d'una cançó és explicar part de la història del personatge per tal que la trama pugui avançar, per tal, a partir del que vol dir i transmetre la cançó, ja es recerca d'una manera enginyosa la manera de dir-ho.

## CAPÍTOL 3: CREACIÓ D'UN MUSICAL

Per tal de poder crear un musical, un cop sabem els elements dels quals ha de complir aquest i ha de tenir en compte tant a l'hora d'escriure'l com a la de realitzar-lo, és el moment d'aprendre com es crea un. És per això que en aquesta secció es tractaran els processos que calen per a poder crear un musical. A més, ens introduïrem a les bases d'un dels coneixements més imprescindibles per tal de poder construir-ne un: les bases de la música.

### 1. PROCÉS DE CREACIÓ D'UN MUSICAL

Dins el procés d'un musical hi conviuen o es relleven diversos processos, ja que, a més de trobar-se en dues fases molt diferenciades, la creativa (per tal de transformar la idea en un llibret) i la de producció (que bàsicament consisteix a portar el llibre d'un musical a sobre l'escenari), cada fase té els seus diversos desenvolupaments. És per això que desenvoluparem diferents apartats: la creació del guió, la creació de la partitura, la producció d'un musical i el procés de construcció d'un musical.

#### 1.1. CREACIÓ DEL GUIÓ

Un musical no té cap patró d'escriptura, ningú pot dir com s'escriu un musical, ja que cada mètode utilitzat per cada dramaturg és vàlid mentre aquest sigui productiu per a un. Per tant, és qüestió de trobar el mètode que personalment funcioni. És cert que, malgrat això, la creació que duguis a terme ha de complir una sèrie de característiques:

Un musical necessita que els seus personatges vulguin un objectiu desesperadament, ja que en topar-se amb un obstacle tan gran com la seva necessitat o ambició aquests **ho deixen tot** per aquesta persona o objectiu, el que produeix que l'acció avanci. És per aquest motiu que el públic s'intriga per veure el resultat d'aquestes històries. Tots els musicals d'èxit tenen personatges els quals estan disposats a arriscar-ho tot per una finalitat com el grup de protagonistes de *Rent* (1996) per tal d'assolir la seva llibertat i expressió artística, o *Sweeney Todd* (1979) per aconseguir venjar-se de qui el va empresonar, o Elphaba a *Wicked* (2003) deixant de banda el seu èxit per a obrar com ella considera que és el correcte.

Per escriure un musical és essencial trobar la **premissa** que es vol tractar, ja que al ser el principal motiu que impulsaria l'acció i arribaria al públic tan intel·lectualment com emocionalment, és l'essència de l'espectacle. És per això que absolutament tots els elements de l'obra han de girar entorn de la premissa, és a dir, tots els personatges, cançons, escenes, línies de text... Per tant, tot el que sigui aliè a aquesta concepció ha de ser suprimit de l'obra per tal que aquesta sigui bona. Com a resultat, una bona premissa aporta un gran atractiu a la composició.

Les cançons a un musical no apareixen perquè sí. Per tal que un musical sigui bo i el públic no perdi l'interès, les cançons han de ser demanades per la situació establerta a escena. Si



l'ambient a escena no és prou tens o àlgid per tal que una cançó pugui ser introduïda, aleshores millor no posar-la.

Tot i això, per escriure un musical existeixen **una sèrie de regles** fetes per tal d'ajudar a aspirants a autors i dramaturgs. Algunes d'aquestes (concretament les quatre primeres) serveixen tant per escriure un musical com qualsevol altre tipus d'expressió literària, ja pot ser una tragèdia o una novel·la.

- Mostrar, no dir és la norma fonamental per a qualsevol escriptor de qualsevol gènere. No diguis ni expliquis com són els personatges, ensenya'ls i mitjançant la seva actuació ja veurem com són. A més, el teatre és un art visual, per la qual cosa, fins i tot, es poden estalviar les paraules i fer arribar aquesta informació mitjançant les seves gesticulacions, moviments i expressions.
- Eliminar tot el que no sigui essencial és important per tal que el musical no perdi força. Si qualsevol personatge, paraula, cançó o gest no compleix un propòsit dramàtic definit, sense desenvolupar el caràcter, establint l'escenari o fent avançar la trama; aquest element ha de ser suprimit.
- Estudiar i practicar els conceptes bàsics d'una narració, ja que, al cap i a la fi, és una altra forma d'explicar història, tot i que més visual. És per això que s'ha de garantir que es pot definir a la perfecció la premissa, és a dir, de què tracta exactament l'obra indicant quina és la motivació dels personatges per aconseguir el que vol; el propòsit dramàtic de cada personatge, el contingut de les escenes amb personatges desenvolupant-se i enfrontant-se als conflictes, etcètera.
- Mai ensenyar o predicar, ja que la feina principal és la de contar una història convincent, amb la qual, òbviament, es pot predicar i enviar un missatge, però com a segon pla. Per tal que un missatge pugui arribar primer aquesta història ha de ser exitosa, per tant, primer s'ha de muntar la història i crear els personatges.
- Trobar la ubicació de les cançons l'abans possible, ja que aquestes no són assignades a la babalà. Com s'ha mencionat amb anterioritat, aquests punts que exigeixen una cançó són aquells moments clau i on els personatges tenen una justificació emocional per a cantar. Això és degut al fet que totes les cançons tenen alguna cosa a dir, expressant sentiments o preocupacions importants pels personatges sorgides principalment en aquell moment.
- Obrir l'espectacle amb una cançó genial, per tal d'arribar al públic des del primer moment i establir ràpidament la resta del to de l'obra, permetent una exposició ràpida de la trama i el desenvolupament dels personatges. Al final d'aquest número s'ha d'haver informat del lloc, el tipus de personatges i el to bàsic de l'espectacle. És per això que aquest ha de ser un dels números més extensos de la partitura.

- Cada element ha de parlar com a un, és a dir, que els diferents components que formen un musical (el diàleg, la cançó i la dansa) han de fluir de tal manera que semblin un. Aquests elements han d'anar variant-se i fluïnt, no pot haver-hi un llibret ple de números aïllats o una partitura plena de balades.
- Les cançons no són suficients, a més, se li ha de donar un canvi de visió (sobretot als musicals basats en altres obres). Se li ha de canviar l'energia i, potser, variar personatges. Per tant, afegir cançons i crear un musical d'una obra ja existent ha d'activar l'obra original.
- Cantat o parlat, però mai ambdós degut a que una és l'extensió de l'altra. No té sentit arribar a una situació i expressar un sentiment en una cançó per acabar dient en una intervenció tot el que has mencionat durant la peça, ja que s'està dient el mateix i, a més, la cançó actua com un recurs per tal d'augmentar el to o la càrrega emocional de l'escena parlada. Per tant, repetint el missatge s'anul·len aquests efectes i s'aporta informació innecessària al públic, ja que és repetida. Per això, o es canta o es parla, però mai es repeteix.

Tot i no existir un patró per tal d'escriure un musical d'èxit, sí que es pot establir un ordre de **passos** recomanats per tal de tenir tots els elements necessaris per compondre un musical d'èxit.

Primerament, s'hauria d'idear una història, ja que tota obra parteix d'un concepte, és a dir, d'una idea i una història. Per tal d'assolir aquest pas es necessita un cop d'inspiració i, a partir d'aquest punt ja es pot iniciar el desenvolupament de la trama.

Aquest desenvolupament encara no serà un guió, sinó l'inici del seu desenvolupament. A més, s'ha de mantenir una mentalitat oberta a canvis i a la introducció de nous elements a la història.

Un cop desenvolupada la trama ja es pot posar en marxa l'estructuració del guió mitjançant l'escriptura d'una escaleta. És en aquest pas on es decideixen el nombre d'actes i d'escenes (i fins i tot l'assignació d'un títol per cada escena), el tipus de cronologia, o si l'obra tindrà o no pròleg i/o epíleg.

Quan l'escaleta ja és finalitzada és el torn de fer-ne una detallada realitzant un resum de cada escena. És en aquest moment on es pot iniciar l'escriptura de certs diàlegs de tipus prototip, ja que segurament acabaran sent modificats.

En finalitzar els resums de cada escena pot començar-se l'escriptura del diàleg, el qual mai s'ha d'oblidar que és un text parlat i no escrit. Per tant, s'ha de comprovar que les expressions sonin creïbles en el context que es troben i representatives del missatge que es vol expressar. També és cert que no s'ha d'explicar tot, i s'ha de deixar veure mitjançant les accions tot allò que el públic pot intuir a través d'aquestes (tal com s'ha desenvolupat a la primera norma).

Un exemple d'altres aspectes a considerar a l'hora de dur a terme el diàleg és la duració d'aquest, ja que s'ha d'ajustar a un temps just i necessari per a expressar el que es pretenia. Aquest sol rondar, en total, uns 100 minuts i, per una obra estàndard de dos actes, se solen dividir en 50

minuts el primer i en 30 el segon. Tampoc es poden oblidar altres elements, tals i com seria el cas dels personatges, ja que si aquests es desenvolupen a un ritme poc fluid al llarg de la funció, aquesta no acabarà enganxant al públic. Per tant, l'orquestració dels elements és un factor indispensable per mantenir l'atenció dels espectadors. Un altre aspecte important és que una obra teatral desenvolupa les causes d'un fet i no aquest, ja que el fet, el qual sol realitzar-se en un temps anterior a l'obra o a l'inici, desenvolupa el que succeeix a la trama. No es pot obviar tampoc la col·locació del clímax o punt d'inflexió, el qual no pot aparèixer ni molt tard ni massa d'hora. En una obra de dos actes acostuma a trobar-se al final del primer acte.

Tot i això, aquest procediment no és l'únic existent per realitzar la creació d'un guió literari, ja que n'existeixen tants processos com guionistes. Un altre procés molt popular i semblant, però amb un caire més centrat en la venda del guió i la seva posterior producció, constaria del següent:

El primer pas estaria format pel mateix procés: l'obtenció de la idea. Això és primordial perquè, sense cap, no es podrà desenvolupar cap mena d'història o guió. Aquesta ha de constar, fonamentalment, d'un personatge, qui resultarà el protagonista, volent aconseguir alguna cosa. Per aquest motiu s'ha d'establir en aquest procediment un objectiu per tal que el protagonista assoleixi el que vol i el to i/o el gènere de la història, tot i que no cal de manera implícita. Així i tot, obtenir-ne una bona i amb potencial és molt complicat, per la qual cosa es va dur a terme la regla del 9: desenvolupa 10 idees per tal d'obtenir-ne una bona.

Seguidament, seria el moment de desenvolupar la sinopsis, però n'existeixen dos tipus: la sinopsi de venda i l'argumental. La sinopsi de venda és aquella on entre mitja i una pàgina es presenta el protagonista, els seus objectius i els obstacles als quals s'afrontarà sense desvelar el final. Tot plegat es realitzarà forma atractiva, ja que es pretén captar l'atenció dels productors per tal que financin el projecte. D'altra banda, la sinopsi argumental consisteix en una mena de resum d'entre dues i tres pàgines de la història, on es desenvolupa el personatge principal enfrontant-se als seus obstacles en l'estructura plantejament, nus i desenllaç. També s'introdueixen diverses de les trames i personatges secundaris.

Un cop aconseguides les sinopsis, és hora de materialitzar l'argument. A partir de la sinopsi argumental i de la idea es realitza una mena de conte d'entre vuit i dotze pàgines on s'especifiquen totes les vivències del personatge principal i, abans d'endinsar-se en la seva aventura, es detalla el seu món per contemplar la seva evolució.

Aleshores, quan ja es té clara la trama de la història, els personatges a participar i les seves dinàmiques és el moment de portar a cap l'escaleta i el tractament, passos que diversos autors se salten, però que resulten favorables per l'organització de les idees. A l'escaleta es duu a terme una llista de les seqüències o accions que succeeixen a la història, on s'han de marcar els diversos actes i punts de gir. D'altra banda, al tractament es fa una mena de resum del guió en desenvolupar la idea principal de cada escena sense especificar el diàleg. Aquest és escrit en tercera persona del present d'indicatiu.

Finalment, és hora de dur a terme el guió com a tal. Però escrivint el guió no s'acaba tot, ja que segur que hi ha diversos errors o aspectes a millorar, pel que al cap d'un temps és recomanable

tornar a llegir-lo i canviar aquelles coses que no acaben de quadrar. També és recomanable enviar-ho a persones de confiança perquè donin la seva opinió. Tot i això, és molt probable que calgui més d'una versió per a acabar obtenint el producte que esperaves.

És molt important que paral·lelament se'n vagin desenvolupant diversos aspectes que no inclouen explícitament el procés, tal com s'ha mencionat amb anterioritat a l'explicació de l'altre procés.

## 1.2. CREACIÓ DE LA PARTITURA

No existeix una forma preestablerta per a compondre, ja que, al cap i a la fi, a cadascú li venen i li sorgeixen les idees de formes infinitament diferents. Tot i això, hi ha diversos mètodes els quals recomanen autors per a iniciar-se en la composició, sigui per experiència personal o per resultats sistemàtics en diverses persones.

Per a començar una **composició musical** només cal un instrument, el que a cadascú li resulti més còmode, i oblidar-se'n de la lletra, només pensar si la composició en tindrà o no per tal d'ajustar la melodia al ritme del cant. També és molt important identificar el sentiment que es vol transmetre, per tal de, a l'hora d'avançar la composició, assegurar-se que la composició creada està transmetent la sensació desitjada. A més, totes les cançons han de contenir una melodia, una clau i un ganxo, per tal que la gent pugui reconèixer enlloc la cançó.

Una cançó neix de l'escriptura dels primers acords els quals se t'acudeixin, de manera que s'inicia el **procés de composició**. A partir d'aquells acords es poden anar desenvolupant i fluint cap al rumb desitjat o qualsevol que sorgeixi pel camí. Per a incentivar aquesta inspiració és recomanable agafar un instrument i començar a improvisar amb una gravadora captant-ho tot. Un cop escrits es poden començar a unificar i organitzar fins a començar a establir els versos i les tronades. També s'hauria d'observar si la sensació desitjada és la que s'està transmetent amb la cançó, sobretot a l'hora d'escollir i establir un ordre als acords, ja que aquests seran fonamentals per a la qüestió del missatge i les sensacions. Per tant, un cop tota l'estructura establerta, només falta afegir-hi la lletra.

Per tal d'**escriure la lletra** es comença igual que per escriure la base, escrivint el primer que se t'acudeixi per molt avorrida o embogida que sembli, ja que poden esdevenir la base de la cançó. És important no pensar en una estructura des del principi, tot i que, si és important mantenir la melodia mentre s'escriu la lletra. És per això que es recomana anar taral·lejant-la a l'hora que es va escrivint. Finalment, igual que s'ha de mantenir la melodia, també s'ha d'adaptar la lletra a totes les parts de la cançó, mantenint la tornada repetitiva i establint en els versos variacions.

No obstant això, aquest no és l'únic ordre recomanat. Si fa o no fa, els passos solen ser els mateixos, però alterant l'ordre establert. Hi ha autors que recomanen primer escriure la lletra o, almenys, una lletra prototip per després establir-ne una seqüència d'acords sobre la qual cantar aquesta lletra mentre es grava tot. Així, més tard escoltant les gravacions, s'escollirà la idea captada que més agrada per a desenvolupar-la. Altres cops la melodia arriba, fins i tot, abans que

els acords i la lletra, obtenint una cançoneta, de la qual s'hauran de deduir les notes i, observant quines s'utilitzen més i quines com a repòs, deduir l'escala/tonalitat per a escollir una seqüència d'acords. En algun punt s'haurà de desenvolupar la lletra que cantarà aquesta melodia. D'aquesta manera, combinant els diversos passos donats amb anterioritat, es poden aconseguir infinitats de processos de composició, però un sempre acabarà realitzant l'òptim per a si mateix o per al moment que està realitzant una cançó en concret.

Tot i això, l'embús creatiu és una realitat i n'hi ha punts on es torna impossible continuar, ja que no ve cap idea al cap. No obstant això, hi ha una sèrie de **consells** els quals ajuden a incentivar la inspiració. Aquest són compartits per periodistes especialistes i persones del gremi com John Kenrick (2020).

Un d'aquests consells és la imitació d'altres artistes abans de crear res o durant la creació, proporcionant-te coneixements per compondre, certs trucs i millora. La clau és que la composició tingui un toc personal del seu creador.

Com una cançó no deixa d'explicar una història és molt recomanable l'ús de l'arc narratiu, per tant, d'establir una introducció, un nus i un desenllaç a la lletra de la cançó i variant la melodia segons el moment i el ritme de la història. De certa manera també pot ajudar l'anàlisi de l'estructura d'èxits musicals, ja que tots comparteixen molts punts.

També recomanen treballar amb un altre músic per a complementar diferents punts de vista i aptituds, sent un repte per un el que per l'altre és una obvietat. Igual que escriure el que a un li agrada, podent confirmant contínuament si el camí emprant està conduït cap a la direcció correcta: transmet la sensació que es vol, la cançó resulta atractiu...

### 1.3. PRODUCCIÓ D'UN MUSICAL

La indústria del teatre musical és un sector molt dur on la gent té molt poques garanties de triomf. Encara menys ho és si es tracta d'una obra original i, a més, d'una persona completament desconeguda, pel que sembla més fàcil rendir-se i dedicar-se a una altra cosa que no a aquest món.

És important recordar que el que busquen els productors no és una forma d'art innovadora, sinó que l'obra en qüestió pugui ser un èxit comercial i guanyar molts cales. Per tant, per molt peça creativa, inimaginable i innovadora que resulti, si no és comercial, no els interessa. Aleshores és hora d'oblidar-se d'enviar guions o gravacions de representacions perquè no els hi interessarà. Si ni tan sols creadors de grans musicals que es veuen en anys de poca activitat es veuen recolzats per productors a l'hora de voler iniciar un nou projecte, encara confiaran menys en una persona completament desconeguda.

Llavors, igual que un dels principis fonamentals per escriure un bon guió: no ho diguis, mostra-ho! Per tal de cridar l'atenció d'un musical s'ha de mostrar que aquest és factible i pot ser un èxit posant-lo en escena. Per tal de fer això es necessita trobar o formar una petita companyia de teatre per produir per sí mateix en un local o teatre petit l'obra. Però, si no hi és un èxit allà on es realitza

no arribarà a res. Perquè si on s'està representant és un èxit, a poc a poc s'anirà fent renom fins a transformar-se en un fenomen de major magnitud. Tot i això, aquest procés consta d'anys i de molta paciència.

També és clar que la recerca de la producció d'un projecte no aporta cap benefici econòmic, per tant, cal assegurar-se una font d'ingressos mitjançant una feina i, per tal de continuar desenvolupant obres, trobar espais al dia per anar escrivint. Se sol recomanar no treballar amb res relacionat amb el teatre, ja que sinó aquest tipus de treball acabaria consumint tota l'energia i no deixaria espai per tal d'escriure res.

A l'hora d'escriure teatre musical, s'ha d'escriure el teatre el qual és de moda actualment i fa negoci. Perquè, si s'escriu una obra la qual segueix tendències i estils que ja no agraden al públic, aquest no acudirà i serà un fracàs, motiu pel qual els patrocinadors no el finançaran.

Tot i això, aquest sector, com hem mencionat a l'inici d'aquest apartat, és un sector molt complicat i el qual es mou pel negoci i el benefici. Per tal d'arribar al cim pràcticament un ha de deixar la resta de la seva vida a banda per tal de dedicar-se plenament al treball dur i constant. La majoria de cops no s'assoleix, però aquells que ho aconsegueixen després paguen les conseqüències d'aquest sacrifici.

#### 1.4. PROCÉS DE CONSTRUCCIÓ D'UN MUSICAL

Per tal d'iniciar el procés de creació d'una obra es necessita a algú amb **una idea** i a un productor, ja que, fins que no hi ha un productor que fa costat al projecte res es posa en marxa. De vegades és el mateix productor qui té la idea i contracta un equip creatiu, d'altres són escriptors, compositors i directors, és a dir, els membres d'equips creatius, els que obtenen la idea i busquen a un productor que la financi. També hi ha hagut casos on els mateixos artistes, tant actors com ballarins, han sigut els iniciadors del projecte.

Malgrat això, **trobar a un productor** que s'arrisqui avui dia és pràcticament impossible, ja que finançar un espectacle de tals magnituds sense garanties de triomf pot esdevenir un risc massa alt. És per això que, com s'ha desenvolupat prèviament, perquè un productor es fixi mínimament en la creació d'un escriptor als seus inicis és mitjançant la realització d'aquest mateix producte en teatres regionals o petits on poder desenvolupar l'espectacle i mostrar que és exitós i funciona per tal de ser produït a gran escala.

Això és el que se sol anomenar **tallers** o, en anglès *workshops*. Aquests poden ser més o menys grans i de diferents estils, però tots tenen l'objectiu de mostrar l'obra creada i ser del gust dels productors. Molts cops mai arriben a res, ja sigui perquè el material no és a l'altura o perquè els productors no poden recaptar els diners suficients per a portar l'espectacle a un nivell major. Tot el que necessiten els productors és que, tard o d'hora, l'espectacle mostri garanties de triomf.

Els productors també aprofiten aquests tallers per a formar l'equip creatiu, sovint començant pel director i el coreògraf. Si els membres de l'equip creatiu tenen un renom aleshores es pot

establir un nou interès pels que posen el capital. Tot i això, al llarg de l'evolució d'un musical es poden patir canvis en els membres de l'equip creatiu, el sonat “diferències artístiques”. Però, en ser-hi una producció tan arriscada i costosa la qual sotmet als seus participants sota una gran pressió, és important que els seus membres no estiguin en guerra.

Malgrat això, els musicals són produccions amb un cost molt elevat i, a mesura que passen els anys, aquest cost va augmentant, per la qual cosa es necessita un reclutament de milions de dòlars per tal que l'espectacle sigui portat a terme. S'estima que un musical típic de *Broadway* sol costar uns 10 milions de dòlars, sent les produccions elaborades d'un cost encara més elevat. És per aquesta raó que ja no treballa un productor sol, sinó que ara es necessiten equips de productors per tal d'aconseguir els inversors<sup>31</sup> suficients. Per exemple, *Hadestown* (2019) va comptar amb un total de 40 productors individuals.

Cadascun d'aquests productors individuals s'encarreguen de la recaptació d'un percentatge del capital necessari per a produir l'espectacle. És per això que se solen organitzar diferents esdeveniments mediàtics mitjançant l'organització de festes o d'esdeveniments socials on es presenta el producte, des de les cançons més importants fins al fil narratiu i membres del repartiment, a persones potencialment interessades en la inversió cap a aquesta obra i, per tant, molt adinerades. Aquest procés d'obtenció de diners pot tardar des de mesos fins a anys, ja que, sense els diners suficients, el producte no pot arribar al seu destí.

No obstant això, els productors utilitzen aquest mètode i no inverteixen ells amb el seu propi capital, ja que no volen arriscar-se a una ruïna personal. A més, si està involucrat en la producció de més de dos musicals, però és un car fracàs i l'altre resulta que és tot un èxit, el que resulta ser un èxit no es veurà afectat pel fracàs o la pèrdua d'un dels seus productors. Aquest sistema és anomenat “societat limitada”.

Un cop l'espectacle és finançat, arriba l'hora de **trobar als actors** que donaran vida als personatges de l'espectacle. Als EUA el sindicat amb més pes dels actors, *Actors Equity Association*, requereix que s'han de realitzar audicions obertes per tots els personatges. Aquestes audicions és el que va produir les conegudes convocatòries obertes, on els individus amb un talent menor són descartats ràpidament. Per aquestes audicions han de passar tots els actors que vulguin optar als personatges, tant coneguts com principiants. Així i tot, els productors a l'hora d'iniciar el càsting sempre compten amb una o més estrelles de la indústria per tal que optin a papers clau. El director també pot voler utilitzar alguns actors del taller original.

En aquest tipus d'audició oberta pràcticament, l'interpret pràcticament ha de causar una immediata impressió. No obstant les masses de gent que es presenta, en finalitzar el càsting obert no sol haver-hi cap contractat; sinó que algú supera les proves i és trucat a una segona audició mitjançant una devolució de trucada o, si es té molta sort o, millor dit, s'ha causat la suficient impressió; és escollit directament.

---

<sup>31</sup> Un inversor és aquella persona que finança un projecte, és a dir, dona els diners perquè es pugui produir.

Les devolucions de trucada és l'establiment de contacte amb els millors aspirants als papers als quals s'aspiren per tal de continuar realitzant proves i obtenir el paper. Abans d'assignar el rol a una persona potser poden portar-se a cap més d'una dotzena de càstings, ja que en els actors escollits pels personatges recau el triomf o el fracàs de la producció milionària la qual és un musical. És per això que durant els càstings molts cops truquen sempre als mateixos intèrprets. Per tant, escollir la persona correcta que entri en el perfil del personatge i desenvolupi la química necessària amb la resta de personatges és essencial per l'èxit de l'espectacle.

Els productors són els que solen decidir qui participa en el procés de càsting, però el director, el coreògraf, el llibretista<sup>32</sup> i el compositor solen formar part d'aquest equip i, entre tots, escullen els actors i actrius que formaran part de l'elenc.

Un cop establert l'elenc s'inicien els **assajos** a un estudi, on el director presenta l'equip creatiu i mostren el disseny d'escenografia, vestuari i publicitat. També es realitza una primera lectura del guió i, a vegades, amb la interpretació per part dels compositors de tota o part de la partitura, sobretot si s'han produït canvis. En pocs dies es munten un parell d'escenes o números i es convida a la premsa a prendre fotografies i dur a terme entrevistes per a iniciar una campanya publicitària primerenca.

Al llarg dels assajos, els quals solen ser acompanyats per un piano senzill per tots els canvis (de to, tempo...) que es poden produir, el director i el coreògraf van variant les actuacions fins a trobar la idea que tenen de l'espectacle. Depenent de la quantitat de persones de l'elenc i del director, els protagonistes poden anar a assajar escenes clau per separat i unir-se'n quan se'ls necessiti. També és important l'anomenat "esperit d'empresa", ja que es treballa durant moltes hores a pressions molt elevades que recauen sobre aspectes físics i inseguretats. És per això que, a més del que ja es pateix, a sobre hi hagi un mal ambient a causa de mals comportaments o sentits de superioritat de certs companys.

Després de setmanes de treball amb acompanyament de piano, arriba el primer assaig amb l'elenc i l'orquestra, anomenat *Sitzprobe*. És en aquell moment on els actors senten per primer cop com se sentirà la partitura en escena. El següent pas, ja encara més a prop de l'estrena, és l'assaig al teatre, on ja es reuneix l'escenografia, es prova el vestuari i la il·luminació junt amb l'orquestra. Es realitzen tots els assajos tècnics i amb vestuari que calguin. Tot i això, l'últim assaig amb vestuari sol comptar una audiència formada pels amics i familiars convidats pels membres que formen l'espectacle.

Usualment, aquest procés a *Broadway* sol variar entre vuit i deu setmanes, tot i que depenent de les condicions de l'espectacle es requereixen més. A més, tots els artistes cobren des del primer assaig.

**Les primeres actuacions amb públic** han anat variant al llarg dels anys. Abans dels anys 70 era comú que les produccions que més tard anaven a debutar en Nova York realitzessin una gira

---

<sup>32</sup> Un llibretista és l'autor d'un llibret o llibre, és a dir, l'escriptor del diàleg d'un musical, en aquest context.



pel país per tal d'observar la reacció del públic i comprovar els elements que funcionaven i els que no. És per això que durant aquestes es realitzaven grans reescriptures i revisions. Quan es produïen aquestes els escriptors i compositors duïen a terme els canvis a la nit, els intèrprets se'ls aprenien al matí i a la sessió matutina realitzaven la versió anterior i a la de la nit la més recent per veure quines eren les noves reaccions del públic. Aquestes gires eren molt complicades i costoses. Acostumaven a durar unes quatre setmanes i, un cop arribats a Nova York, realitzaven dues prèvies abans de l'estrena.

A partir dels 70 la realització d'una gira prèvia a l'estrena a *Broadway* suposava un gran cost, pel que alguns espectacles optaven o per produccions a gran escala a teatres regionals o la realització d'entre quatre i sis setmanes de prèvies a *Broadway*. Les entrades d'aquests avanços abans comptaven amb descomptes, però l'increment dels costos ha obligat a mantenir un el preu complet durant totes les representacions.

Els inconvenients que solen portar aquestes prèvies és l'assistència de la comunitat teatral *newyorquina*, ja que els rumors, i ara encara més amb l'internet, poden acabar destrossant el futur de l'obra. Per motius similars molts espectacles utilitzen aquestes prèvies per retardar al màxim possible la nit d'estrena i, per tant, l'assistència dels crítics. Molts cops, una mala crítica ha pogut ser contrarestada pels rumors, salvant el futur de la representació.

És durant aquestes representacions on es revisen els musicals i el seu funcionament respecta la resposta del públic, com a les gires, es descarten cançons i escenes i potser s'arriben a afegir de noves. També és el període on es resolen els problemes tècnics relacionats, principalment, amb l'escenografia i el funcionament dels mecanismes del teatre.

**Les nits d'estrena** encara són una realitat als espectacles d'avui dia, sent un dels dies més importants per tot l'elenc i l'equip de producció, els quals reben flors, regals, felicitacions i molts desitjos de sort com el conegut "Molta merda!"<sup>33</sup>. També realitzen certs rituals com a *Broadway* el *Legacy Robe*. El qual consisteix en un abric que es va passant de producció en producció i el dia de l'estrena el ballarí amb més antiguitat l'ha de desfilar per l'escenari. Abans de passar-la a la següent producció li han de brodar un record a la peça. Quan aquesta s'ompli s'inicia una nova. També és comú veure la *Playbill* afegint a la pàgina principal de crèdits una línia que anuncia "Nit d'estrena", la qual és molt valorada pels col·leccionistes. La majoria del públic solen ser convidats o persones rellevants les quals acudeixen amb les millors robes i en finalitzar l'actuació executen una ovació dempeus, tot i que de vegades no es pugui notar si és per gust de veritat o per anar-se'n.

Però aquesta nit no sempre ha estat igual, almenys a *Broadway* des dels anys 80, el crític no assisteix a l'espectacle d'aquella nit. El que fa és que acudeix a les prèvies apropant-se més al públic que seria una nit normal i donant temps a la redacció i el poliment de la ressenya. Aquesta,

---

<sup>33</sup> L'expressió "Molta merda!" pren origen a l'època on per acudir a una obra de teatre els nobles i les persones privilegiades es desplaçaven als llocs de la representació a cavall. Per tant, com més excrements de cavall hi hagués, allò implicaria que més gent havia assistit a l'espectacle. És per aquest motiu que se'n desitja "molta", ja que implicaria que aquella nit ha estat tot un èxit pel que fa espectadors.

com és típic, es continua publicant la nit de l'estrena, sent el clímax de la festa d'obertura el moment de la seva publicació, sobretot la del *New York Times*. Com millor siguin les crítiques millor serà l'esdevenir de la festa, la qual és la més luxosa i plena d'estrelles possible situada en una localitat exclusiva la qual pot ser tant ostentosa com exclusiva. Si les crítiques són bones, els productors busquen micròfons per a llegir els elogis en mig d'aplaudiments. Per altra banda, si les crítiques no són tan bones, els productors realitzen una selecció. Però, si són dolentes, ni es busquen els micròfons i, a poc a poc, els convidats van desapareixent.

L'endemà de l'estrena, els principals productors, representants de premsa i directius de publicitat es reuneixen per planificar l'estratègia de màrqueting per a continuar amb l'espectacle (o no), la qual dependrà molt de les crítiques del vespre anterior i la venda anticipada d'entrades. Si les crítiques foren molt bones i la venda anticipada fos saludable, aleshores es poden planificar anuncis que proclami el seu triomf. Si les crítiques foren mixtes, la campanya publicitària serà essencial per tal de mantenir viva la venda d'entrades, ressaltant els aspectes positius que van citar els crítics més durs amb l'espectacle, ja que en aquest tipus de ressenyes mixtes solen haver-hi una o dues cites beneficioses, sobretot si es tracta d'un espectacle que va molt bé en pre-venda. Si les crítiques són un desastre i la venda anticipada tampoc va gairebé l'espectacle sol tancar la nit d'estrena. Hi ha productors que intenten donar-li una segona oportunitat, el que de vegades ha sorgit com una estratègia exitosa, però d'altres com un agreujament de la pèrdua financera.

En general, una producció de *Broadway* sol recuperar les seves inversions a l'any o més, així que per obtenir beneficis encara ha de passar mol més de temps. És per aquest motiu que s'ha de mantenir un espectacle en el seu millor moment obert per molt de temps: el director s'ha d'assegurar que els actors mantinguin les seves actuacions fresques hi realitza visites sense avis previ per tal de mantenir produccions afinades, els productors i agents de premsa troben formes de mantenir al públic constantment informat i interessat, es contracten a artistes molt coneguts com a reemplaçament, s'arrangen entrevistes i desfilades a programes de televisió... tot el que sigui necessari per mantenir el nom de la producció a la ment de les persones.

Un cop vist tot el que requereix portar un musical a terme des de zero, és molt important veure totes les adversitats que es presenten i les poques garanties d'èxit mal pagat malgrat els anys (i anys) de molt d'esforç i feina invertits. És a dir, cal fer una valoració personal per veure si a un li surt rendible tota la pressió i treball no remunerat per finalitzar amb molt pocs beneficis (potser, menys del 2% del que es produeix, si acaba arribant a termini el projecte) i, per tant, una situació econòmica més bé inestable (si només es té això com a font d'ingressos).

No obstant això, si un és prou fort i té la suficient capacitat com perquè tots els factors contraproductius no l'afectin i els arribi a superar, aleshores, endavant. Tot és possible, només que hi ha feines que requereixen un major esforç, constància i dificultats que d'altres; i la qüestió no és que un les ignori, sinó que les tingui en compte i s'adapti a aquestes situacions.

## 2. TEORIA MUSICAL

Un element de gran rellevància dins els musicals és la seva partitura, on són reflectides totes les melodies i cançons que hauran d'interpretar tant l'elenc com l'orquestra per explicar la història. És per això que és de vital importància, com a mínim, conèixer la base de la música per a poder construir-ne (i entendre'n) una tot i que sigui molt bàsica, ja que és un element imprescindible per relatar la trama al complet en un musical. En aquestes bases de la teoria també es troben elements clau per tal de donar informació extra sense que el públic se n'assabenti.

L'ésser humà només és capaç d'escoltar un espectre d'ones. És d'una partició d'aquest espectre d'on apareixen les **notes musicals**, tot i que aquestes no representen l'espectre al seu complet. En aquesta divisió podem diferenciar dotze notes. Cadascuna d'aquestes és produïda per una vibració concreta. Les notes es van repetint cíclicament, és a dir, quan les dotze són tocades successivament es tornen a repetir però més agudes. La repetició d'una nota però més aguda és degut al fet que la nota que es toca està vibrant el doble de ràpid que la mateixa que sona més greu. Per exemple, el famós La 440 és anomenat així perquè produeix una vibració de 440z. Aleshores el La anterior a aquest es produirà a la vibració d'una corda a 220Hz i la del següent a 880Hz. A més, quan es fan sonar alhora sonen molt bé i, fins i tot, sembla que només sona una (la més greu).

Cada nota té el seu nom: algunes tenen de propi (Do, Re, Mi, Fa, Sol, La, Si)<sup>34</sup> i d'altres, situades entre "dues notes", prenen el nom de les del seu costat. Aquestes últimes s'anomenen sostingut respecte a la que és més greu i bemoll respecte la que és més aguda, per això un Do sostingut i un Re bemoll són la mateixa nota.

Així i tot, totes les notes tenen la mateixa importància sense parar atenció a la seva situació al piano i la seva nomenclatura. És més, totes les notes tenen la mateixa distància entre elles. A aquesta distància entre notes se l'anomena semitò (S o st) i el conjunt de dos semitons se l'entén com un to (T).

No obstant això, a l'hora de compondre una cançó mai s'utilitzen totes les notes i, per tant, es realitza una selecció. Aquesta selecció és el que s'entén per **escala**. Però no es produeix d'una manera arbitrària, sinó que té una forma establerta, és a dir, unes distàncies establertes entre les diverses notes. És per això que una escala es pot tocar des de qualsevol nota, perquè el que indica l'escala són les distàncies que hi ha entre les notes, és a dir, el codi.

N'hi ha molts tipus d'escala i per a tocar-ne alguna només cal saber-se el codi i escollir la nota a la qual començarà aquesta. Les distàncies del codi han de sumar tot plegat dotze. Una de

---

<sup>34</sup> Aquests noms, els de la nomenclatura llatina, no són els únics que poden rebre les notes musicals. Una altra nomenclatura també molt comuna és l'anglosaxona, originària de la grega. Aquesta nomenclatura assigna a cada nota una lletra des de la A fins a la G, però la primera nota d'aquest sistema no coincideix amb la primera de la llatina, la qual seria Do. Si no que A en la nomenclatura anglosaxona és La en la llatina, pel que les equivalències s'establirien de la següent manera: Do és C, Re és D, Mi és E, Fa és F, Sol és G, La és A i Si és B.

les escales més importants, la qual serà de gran importància que tingueu present al llarg de l'explicació, serà l'escala major<sup>35</sup> (T – T – S – T – T- T- S)

Depenent de l'escala que un utilitzi com a base hi ha dues maneres d'entendre la música: els cromàtics, que veuen dotze notes cadascuna com una individual (l'escala cromàtica), i els diatònics, els quals parteixen de l'escala de do major i les notes que la formen com a base (les notes blanques del teclat d'un piano). Tot i això, el coneixement d'ambdues aporta un coneixement i enteniment de la música més ampli.

Els cromàtics es fixen en els espais entre notes i els diatònics en les notes (naturals). És per això que el recompte de notes pels cromàtics es realitza mitjançant les distàncies entre notes, els semitons. És a dir, que entre dues notes contigües hi hagi una distància d'un semitò. En canvi, els diatònics compten les notes de l'escala de do sense fixar-se en si la nota és sostinguda, bemoll o natural, només fixant-se en el nom principal de la nota. Per tant, una nota contigua diatònica estarà a una distància de segona, dona igual si n'hi ha 1, 2 o 3 semitons de diferència entre aquestes (de moment). Això es pot contemplar quan diem que una octava té 12 semitons, perquè hi ha 12 espais entre notes (és a dir, semitons) i 8 notes (per tant, una octava).

Segona	Major: 2 st	Menor: 1st	Augmentada: 3st	Disminuïda: 0st
Tercera	Major: 4 st	Menor: 3st	Augmentada: 5st	Disminuïda: 2st
Quarta	Justa: 5 st		Augmentada: 6st	Disminuïda: 4st
Cinquena	Justa: 7 st		Augmentada: 8st	Disminuïda: 6st
Sisena	Major: 9 st	Menor: 8st	Augmentada: 10st	Disminuïda: 7st
Setena	Major: 11 st	Menor: 10st	Augmentada: 12st	Disminuïda: 9st
Vuitena	Justa: 12st		Augmentada: 13st	Disminuïda: 11st

*Il·lustració 14: Taula dels diferents tipus d'interval (Jaime Altozano, 2017)*

La unió d'aquests dos criteris classifica tots els **interval**s segons l'escala major. Doncs, a una escala major podem diferenciar-hi 4 intervals majors des de la primera nota de l'escala: una segona amb 2 semitons de distància, una tercera amb 4 semitons de distància, una sisena amb 9 semitons de distància i una sèptima amb 11 semitons de distància. D'altra banda, si a aquests intervals se'ls hi disminueix un semitò passen a ser menors. És a dir, els intervals menors serien els vists prèviament, però amb un semitò menys: una segona amb 1 semitò de distància, una tercera amb 3 semitons de distància, una sisena amb 8 semitons de distància i una sèptima amb 10 semitons de distància. En canvi, la distància entre la quarta, la cinquena i vuitena des de la primera nota de l'escala de do major formen intervals anomenats justes. Aquests compten amb una distància de 5 semitons la quarta, de 7 semitons la cinquena i de 12 semitons la vuitena.

Tot i això, encara es pot donar una altra situació, el cas que es donin intervals amb un semitò de més o de menys els quals s'anomenen intervals disminuïts o augmentats. En el cas de la

<sup>35</sup> És per aquesta selecció de notes que el teclat d'un piano està disposat d'aquesta manera: les notes blanques són les pertanyents a l'escala de do major i les negres són les que no, quedant relegades a un segon pla.

distància de segona, tercera, sisena i setena, l'interval disminuït es produeix a partir de retirar un semitò de l'interval menor i afegir-hi un de l'interval major.

Un **acord** es produeix quan s'associen tres o més notes alhora. Aquest es classifiquen segons els intervals que els conformen. Per a començar a construir un acord s'ha d'escollir una nota base i tocar la seva tercera i cinquena. Tot i que les notes d'un acord siguin canviades d'ordre, a diferents altures o, fins i tot, timbres<sup>36</sup>, l'acord continuarà sent el mateix.

Un acord major està format per una tercera major i una cinquena justa. D'altra banda, un acord menor està format per una tercera menor i una cinquena justa. També hi ha acords disminuïts, formats per una tercera menor i una cinquena justa; i acord augmentat, formats per una tercera major i una cinquena augmentada.

Tipus d'acord:	Acord major	Acord menor	Acord disminuït	Acord augmentat
Tercera:	Major	Menor	Menor	Major
Cinquena:	Justa	Justa	Disminuïda	Augmentada

*Il·lustració 15: Taula dels tipus d'acords (Jaime Altozano, 2017)*

D'una forma arbitrària i subjectiva se li poden atribuir a aquests diversos sentits i sensacions: els acords majors sonen feliços, els menors tristos, els disminuïts tensos i els augmentats misteriosos.

Si en alguna ocasió es percep un acord on les notes no recauen sobre la 3a i la 5a pot ser causat al fet que aquest es troba desordenat, ja que els acords de 3a i 5a tenen tres formes d'aparició: l'estat fonamental, on la nota base se situa la més greu de l'acord; la primera inversió, on la tercera és la que es col·loca a baix; i la segona inversió, on la cinquena pren la primera posició.

Un acord també pot tenir més de 3 notes, afegint una sèptima. Depenent d'aquesta sèptima (si és major, menor o disminuïda) els acords seran d'una manera o una altra, però, n'hi ha de tants tipus, que és pràcticament impossible esmentar-los tots.

La melodia d'una peça sol estar basada en les notes dels acords que la van acompanyant. És més, aquesta sol desplaçar-se per les notes de l'escala a la qual pertanyen els acords.

Entre les notes d'una escala i s'estableix una jerarquia, la qual anomenem **tonalitat**:

---

<sup>36</sup> El timbre és una de les característiques o paràmetres fonamentals del so, junt amb la intensitat, la duració i l'altura. El timbre és la qualitat que permet diferenciar els instruments, les persones... perquè és el so característic que permet distingir-ne un de l'altre. La intensitat és la qualitat del so que ens permet diferenciar els sons forts i fluixos, és a dir, el seu volum. La durada és la qualitat que ens permet identificar sons llargs o curts; i l'altura és la qualitat que permet diferenciar els sons greus i aguts. Les tres últimes estan relacionades amb les propietats de l'ona sonora; tant en la seva amplitud (intensitat), la seva freqüència (altura) i la seva llargada (duració).

A la jerarquia d'una escala major hi trobem la primera nota (I) la tònica, on es produeix el repòs. En l'escala de Do major pren aquest paper el Do.

- L'última nota de l'escala, la setena (VII), se l'anomena sensible i té una gran tensió cap a la tònica a causa de la seva poca distància de separació, 1 semitò. Per aquest motiu, aquesta nota demana el repòs, és a dir, tornar a la tònica, ja que, si la peça finalitza en aquesta nota feria la sensació d'incompleta. En l'escala de Do major seria el Si.
- La segona (II), anomenada supertònica, també té molta tensió cap a la primera, però com es troba a una major distància que la sensible (una distància de dos semitons) aquesta tensió no és tan forta. En l'escala de Do major és el Re.
- La tercera (III) és la mediant i és l'encarregada que l'escala major soni alegre. En l'escala de Do major pren aquest paper el Mi.
- Per sobre la tercera, a la quarta (IV), trobem una força descendent cap a aquesta. Per tant, la quarta té una gran tensió cap a la tercera. En l'escala de Do major seria el Fa.
- A la cinquena (V) es troba la dominant, ja que forma part de l'acord amb més energia de l'escala, l'acord de dominant. En l'escala de Do major és el Sol.
- La quarta (IV), com es troba a la mateixa distància per sota de la tònica (I) que la cinquena (V) per sobre, se l'anomena subdominant.
- Pel mateix motiu la sisena (VI) és anomenada submediant, ja que té la mateixa distància per sota que la tercera (III) per sobre la tònica. En l'escala de Do seria el La.

Dins una escala major es poden formar set acords, ja que n'hi ha 7 notes base.

L'acord de tònica, subdominant i dominant són majors pel fet que estan formats per una tercera major i cinquena justa.

L'acord de supertònica, mediant i submediant són menors perquè estan formats per una tercera menor i cinquena justa.

D'altra banda, l'acord sobre sensible és una cinquena disminuïda, ja que està formada per una tercera menor i una cinquena disminuïda, les quals són molt dissonants i generen molta tensió. Aquesta té les dues notes amb major tensió de l'escala: la sensible i la subdominant. Que en l'escala de Do major són el Si i el Fa. Tot plegat, la unió de la cinquena disminuïda i del Si i el Fa, demana descendir a Do Mi per assolir el repòs.

No obstant això, també es pot trobar afegint una sèptima a l'acord de dominant, formant l'acord de sèptima de dominant. Tot i que no sempre ha de tenir la sèptima, ja que conté el si el qual ja aporta molta tensió per si sol.

L'alternança de la tensió i el repòs s'utilitza per a generar un canvi de dinàmiques entre aquests dos estats. Es poden trobar diferents estructures molt comunes que les segueixen: I – V – I, I – V<sup>7</sup>

– I, I – V – VI, I – IV – V – I, i també hi ha qui junta les dues últimes estructures, I – IV – V – VI – IV

Tot i això, a vegades durant una composició es canvia de tonalitat, el que és conegut com a modulació. També se solen emmanllevar acords prestats d'altres tonalitats.

Per altra banda, com l'escala menor és més fosca, la tercera (III) a aquesta es transforma en l'element que la torna d'aquesta manera, a diferència de la major que era l'element que la feia alegre. En aquesta també canvien els acords, passant de ser major, menor, menor, major, major, menor i disminuït; a menor, disminuït, major, menor, menor, major, major. Un altre canvi que es produeix és a la setèima nota de l'escala, ja que a la menor deixa de ser sensible. Així i tot, a les composicions la continuen utilitzant amb el mecanisme esmentat amb anterioritat: es manlleven la setèima de dominant de l'escala major quan es troba a la menor.

No obstant això, només ens hem centrat en l'escala major i, amb menor minuciositat, en l'escala menor. Però, què no n'hi ha d'altres escales? Doncs, concretament, l'escala major i menor, amb una altra nomenclatura, pertanyen a un grup d'escales anomenades **modos o modals**. Aquestes són unes escales fonamentals per a la música actual.

Els modes es componen de set escales que, a partir d'una nota de repòs i patró diferent, podem observar que en un determinat moment totes usen les mateixes notes, les naturals o les blanques del piano. Es diferencia quina escala és segons la nota de repòs que s'escull i el codi de separacions entre notes que segueix.

Escala Jònica de DO	DO	RE	MI	FA	SOL	LA	SI	DO
Escala Dòrica de RE	RE	MI	FA	SOL	LA	SI	DO	RE
Escala Frigia de MI	MI	FA	SOL	LA	SI	DO	RE	MI
Escala Lidia de FA	FA	SOL	LA	SI	DO	RE	MI	FA
Escala Mixolidia de SOL	SOL	LA	SI	DO	RE	MI	FA	SOL
Escala Eòlica de LA	LA	SI	DO	RE	MI	FA	SOL	LA
Escala Lòcria de SI	SI	DO	RE	MI	FA	SOL	LA	SI

*Il·lustració 16: Escales modals formades per les mateixes notes a partir de diferents notes de repòs (Toquemus música, 2016)*

Aquests, com no deixen de ser un codi, també es poden aplicar sobre la mateixa nota de repòs.

No obstant això, aquestes escales són molt importants per les sensacions que provoquen a l'oient. Els modes lidi, jònic i mixolidi tenen com a acord tònic un acord major; mentre que els

modes dòric, eòlic i frigi tenen com a triada tònica un acord menor. D'altra banda, el mode locri té com a acord tònic una 5a disminuïda.

L'acord tònic de cada escala serà molt important per a les sensacions que aportarà al públic, ja que aquests diferents tipus d'acords es tenen associats diverses concepcions. Tot i que aquestes sempre des d'un punt de vista molt subjectiu i, segurament, influenciat per les idees socioculturals occidentals. A més, les escales escollides no són els únics condicionants sobre les sensacions transmeses, també hi influeixen altres elements com els ritmes i la melodia.

Per tant, els modes que tenen com a acord de repòs un acord major seran uns modes que transmetran una sensació més lluminosa i alegre, mentre que si l'acord de repòs recau sobre un menor les sensacions seran més fosques i tristes.

- Lidi: proporciona una sonoritat fantàstica i estel·lar.
- Jònic: sona feliç i alegre. La sonoritat de la seva sèptima de dominant (l'acord major amb sèptima menor) és molt característica seva. Trobem tots els trets rellevants que hem vist a la tonalitat de l'escala major, ja que és la mateixa.
- Mixolidi: És menys lluminós que el jònic, però el canvi que el fa més fosc fa que adquireixi una connotació èpica.
- Dòric: Encara més fosc i trist, però èpic. Així i tot, amb un acord major sobre la quarta (IV) aprofita per a atorgar llum.
- Eòlic: També conegut com a escala menor, presenta totes les seves característiques ja conegudes i, com a tret destacable respecte el significat, sona trist.
- Frigi: Té una connotació encara més fosca que els anteriors, tot i que se li pot atorgar una connotació exòtica.
- Locri: Queda com acord de repòs un acord de cinquena disminuïda. És un mode molt menys empleat i no hi ha gairebé cap cançó actual en aquest mode. Se'l podria associar amb el dolor i el patiment.

Per a trobar amb major facilitat les diverses tonalitats, les seves respectives armadures<sup>37</sup> o notes i, fins i tot, els seus acords, existeix un diagrama anomenat el cercle de cinquenes. Aquest diagrama consisteix en un cercle el qual està format per les cinquenes justes (és a dir, 7 semitons des d'una nota fins a la següent, com s'ha observat amb anterioritat a l'inici d'aquest apartat) consecutives trobades arran de la nota Do fins a tornar a arribar a aquesta mateixa nota, en certa

---

<sup>37</sup> L'armadura musical és aquell conjunt de sostinguts o bemolls situats a l'inici de la partitura entre la clau i l'indicador del compàs el qual indica les notes que es veuran alterades al llarg de la partitura en cas que no s'indiqui el contrari.



manera, tancant el cercle. Un cop situades les notes al cercle aquestes poden fer referència a diversos conceptes de nomenclatura homònima, tal com ho són les notes, els acords i les tonalitats.

Un dels seus usos més comuns és el que fa referència a les seves tonalitats, les quals també són separades per una cinquena justa entre elles. L'esquema dicta que a partir del Do, tonalitat la qual no compta amb cap bemoll ni sostingut, cap al sentit de les agulles del rellotge els sostinguts augmenten i cap al sentit antihorari ho fan els bemolls. Això succeeix fins a arribar a un punt entremig on el nombre de bemolls i sostinguts codifiquen tonalitats equivalents en disposar de les mateixes notes.

No obstant això, aquestes tonalitats no són les úniques que existeixen, també hi existeixen les seves relatives menors, les quals també estan separades per cinquenes justes. Aleshores, partint de La m, tonalitat equivalent menor de Do M i, per tant, sense tenir cap sostingut o bemoll, seguirien el mateix esquema. Així que, arran d'aquest diagrama es pot desxifrar amb gran rapidesa la tonalitat a la qual es troba una partitura observant la seva armadura. Tot i això, no es podria diferenciar si es tracta de la tonalitat major o la menor equivalent només observant l'armadura, pel que, per saber quina és caldria observar quin és l'acord que utilitza l'autor com a repòs.

Continuant amb les armadures, els bemolls i els sostinguts que apareixen a aquestes sempre segueixen un ordre on les notes es troben a distàncies de cinquena: els sostinguts continuen la seqüència Fa, Do, Sol, Re, La, Mi, Si; mentre que els bemolls segueixen la inversa, Si, Mi, La, Re, Sol, Do, Fa.

Per a trobar amb quines d'aquestes notes compta una tonalitat hi ha diversos mètodes.

Un parteix del coneixement del nombre de sostinguts o bemolls que té certa tonalitat. Això es calcula a partir del diagrama observant la diferència de la posició de la tonalitat la qual armadura es vol saber i la posició del Do en el sentit corresponent al tipus d'alteracions que presentarà (bemoll antihorari i sostingut horari). Un cop se sap amb el nombre d'alteracions que aquesta tonalitat conté es realitza una operació diferent depenent del tipus d'alteració de la qual es tracta: per als sostinguts aquest nombre se sumarà en sentit horari a partir de la posició del Fa; en canvi, per als bemolls, se sumarà en sentit antihorari a partir de la situació en el diagrama del Si.

D'altra banda, també hi ha un mètode, potser més ràpid, el qual a partir de certs coneixements obtens fins a quina nota de la seqüència de bemolls o sostinguts compta una tonalitat. El que s'ha de saber és:

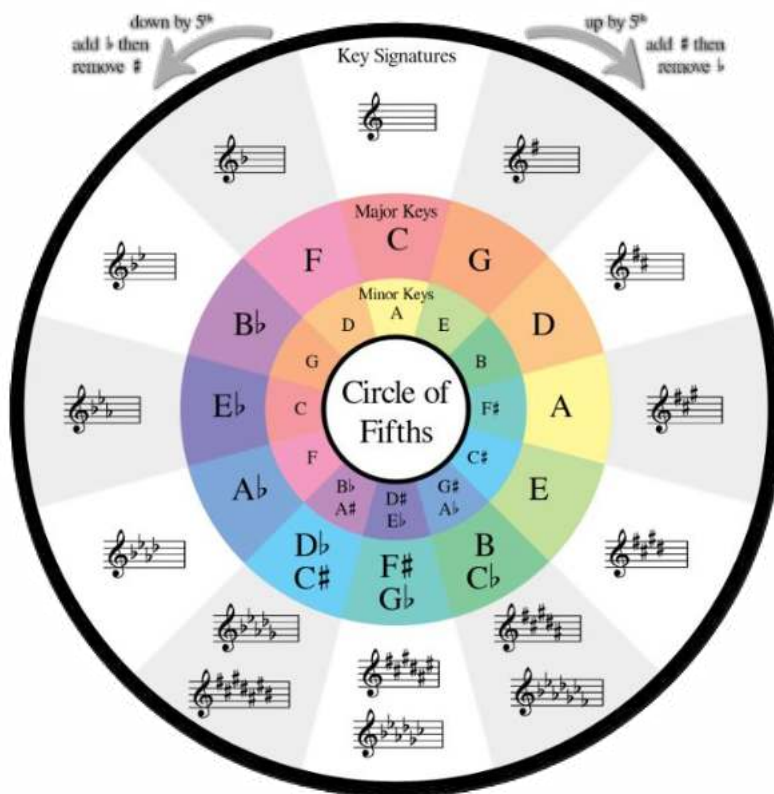
- Do M i La m no compten amb cap alteració
- Fa M i Re m contenen el Si b
- Les tonalitats amb bemoll al seu nom tindran l'alteració tipus bemoll i les tonalitats sense res o amb sostinguts al seu nom compten amb l'alteració tipus sostingut.

Un cop sabent això, es realitzen dos càlculs diferents si es tracten de bemolls o sostinguts. Si es tracta de sostinguts es diuen els sostinguts fins a arribar a la nota inferior a la tonalitat. En

canvi, si es tracta d'una tonalitat amb bemolls es compten aquests fins a passar-se un de la tonalitat la qual se cerca la seva armadura. És important considerar que aquest procés només es pot realitzar per la tonalitat relativa major, pel que si es vol calcular el d'una tonalitat menor prèviament s'ha de trobar la relativa major.

Però això no és tot el que el cercle de cinques pot oferir. També permet conèixer quins acords i notes tenen les diverses tonalitats a partir d'una mena de dibuix el qual abastaria la tonalitat sobre la qual es vol saber aquesta informació, les notes que es troben als seus costats, els respectius relatius menors dels tres i un relatiu menor a l'extrem esquerre de la dominant de la tonalitat. Cal tenir en compte que aquest últim en la codificació com acord patiria una certa modificació i es tractaria d'un acord disminuït i no d'un sostingut.

És important tenir present que a diverses situacions es realitza l'*enharmonització*, és a dir, el canvi d'una nota/acord/tonalitat sostinguda pel seu equivalent bemoll i viceversa.



*Il·lustració 17: Cercle de cinques (Music, Practice and Theory, 2019)*

A part dels aspectes més relacionats amb l'harmonia<sup>38</sup>, la música presenta altres aspectes molt rellevants per a la seva composició, tal com ho són el pols, el tempo, el compàs i el ritme.

<sup>38</sup> L'harmonia es pot definir com la ciència que construeix els acords i que indica la manera més adient de combinar-los. Aquesta no només engloba la construcció dels acords, també fa referència a la seva qualitat i progressions. Se sol representar amb nombres romans (és a dir, la posició dels acords s'anota amb aquesta nomenclatura). Es diferencia de la melodia perquè aquesta es refereix a la successió de notes de diverses altures mentre que l'harmonia referencia la seqüència d'acords que combina amb la melodia.

El pols és la unitat bàsica de mesura del temps. Aquest són els cops constants al llarg del ritme de la música. També se'l considera el batec de la peça, a més, que la seva mesura numèrica es realitza en batecs per minut (bpm), com el d'un cor humà.

El tempo, per altra banda, és la velocitat del pols. Aquest es pot expressar en números (bpm) o en conceptes que engloben una associació a una velocitat com ho són *allegro*, *adagio*, *lento* i *piano*.

A la peça es desenvolupen certs patrons mitjançant l'accentuació d'un pols. El compàs agrupa el pols accentuat i els següents que no ho estan fins que apareix el següent accentuat.

Els pols també es poden subdividir, podent crear diversos ritmes. Si el pols té dues parts, es parteix mitjançant una subdivisió binària, i té dos pols per compàs, al ritme se l'anomena 2/4. Si la divisió continua sent binària, però el compàs té tres pols aleshores el ritme passa a ser 3/4. De la mateixa manera, si continua sent una divisió binària, però al compàs hi ha quatre pols, aleshores és un 4/4.

El número de dalt reflecteix el nombre de polsos que hi ha per compàs i el de sota es refereix que aquests polsos estan mesurats amb negres, ja que aquestes són  $\frac{1}{4}$  de rodona. Amb aquesta idea, es podria expressar com  $2 * \frac{1}{4}$ , és a dir, com a 2 negres per compàs ( $2 * \text{negres}$ ). Si a sota es veu indicat un 8 o un 2 aleshores indica els polsos per compàs en referència a quantes cotxeres (8, perquè són  $\frac{1}{8}$  de rodona) o blanques (2, perquè són  $\frac{1}{2}$  de rodona) hi caben.

Per a trobar el compàs d'una cançó s'ha de trobar el seu pols, després veure quan s'accentua i, finalment, en quantes parts se subdivideix cada pols.

A més dels elements com a tal, la música també utilitza diversos recursos per a les seves composicions. Un d'aquests són els *leitmotifs*. Uns motius guia que estan conformats per melodies, acords o notes que s'associen a un personatge i es fan servir per a narrar o connectar la trama amb la música; fins i tot, avantposant-se als fets per esdevenir.

**MARC**



**PRÀCTIC**

## CAPÍTOL 0: INTRODUCCIÓ A LA CREACIÓ D'UN MUSICAL

Ara, un cop realitzada la recerca d'informació sobre els musicals en diferents aspectes i àmbits al marc teòric, és hora de posar aquests coneixements en pràctica al treball de camp per tal de demostrar tot el que hem après. És per això que en aquest treball de recerca, com ni tan sols ho diu el títol, el seu treball de camp consisteix a crear-ne un musical.

Però, d'acord, un musical, i què? Doncs la qüestió és, que a més de ser un procés molt laboriós i que als professionals els costa anys i anys dur-ne a terme la part creativa de la seva construcció (el que es pretén fer en aquesta ocasió). La cosa és que jo, qui durà a terme aquesta tasca, en un inici només tenia coneixements bàsics pel que fa a la música. És a dir, que el repte està en, a més de les limitacions de temps i possibles bloqueigs tant creatius com d'altres tipus, poder arribar a compondre una sèrie de cançons amb un aprenentatge bàsic i d'un caire molt ampli.

**Per tant, amb aquest treball es pretén crear un guió d'una certa extensió i diverses cançons amb les seves respectives partitures a partir d'una idea original.**

Per òbvies raons, aquesta part del treball és una de les que té més connotacions emocionals arrelades. No només pel fet que el principal motiu per dur a terme el treball sigui el desenvolupament d'un musical propi, el qual ja pel fet de ser una de les meves grans passions és molt significatiu. Si no que, mitjançant aquest, com qualsevol expressió artística, es poden plasmar, fer veure i criticar certes situacions i esdeveniments importants en l'àmbit personal. Això ja pot referir-se tant a diversos moviments socials rellevants per a un individu, esdeveniments personals i/o familiars que han marcat a la persona... De manera que una part seva queda afaïçonada en la seva creació, sent una manera de mostrar-se al món un mateix.

Per tal d'aconseguir-ho, suposem que amb diversos fulls i/o una llibreta, material per escriure, una llibreta amb pentagrames, un ordinador amb els programes *Word* i *Musescore* instal·lats i un piano, seria més que suficient. A més d'una ment disposada a obtenir idees i desenvolupar-les, i unes mans que les puguin plasmar tant en un full com en un ordinador.

## CAPÍTOL 1: EL PROCÉS CREATIU

Qualsevol projecte amb cert vessant artístic s'inicia pel mateix concepte: **la idea**. En aquest cas, la idea va començar a ser desenvolupada en un punt temporal bastant remot respecte la resta del desenvolupament del projecte, entre finals de l'any passat i inicis d'aquest. És a dir, es pot dir que aquest treball ja va ser creat amb la intenció d'acabar executant l'obra de teatre que tenia al cap.

Així i tot, la idea original ha patit diversos canvis. Per exemple, en un inici el seu desenvolupament anava a prendre lloc, principalment, als Estats Units, amb un impuls de la protagonista per estendre la seva vida i carrera artística pel “país de les oportunitats” en meitat d'una onada d'insurreccions. No obstant això, tot i que la idea global amb el pas del temps ha patit diversos canvis, hi ha certs aspectes que s'han mantingut gaire bé intactes: els aspectes socials a tractar i certs trets de l'argument.

Els principals temes a tractar, el *masclisme* i l'*homofòbia*, han sigut presents des de l'inici; però, d'altres, com el racisme, els matrimonis concertats, l'avortament, el franquisme i les malalties mentals s'han anat incorporant amb un major o menor pes o perdent importància fins al punt de desaparèixer. D'altra banda, a grans trets l'argument de l'obra sempre ha continuat sent el mateix, ja que van ser les idees principals que el definien les que em permetien establir l'espectacle sencer, concebin els fonaments a partir dels quals el musical s'ha desenvolupat.

Per tant, vaig partir d'una idea la qual, essencialment, constava de les següents parts:

- Dos temes a tractar: el masclisme i l'homofòbia.
- Certs aspectes rellevants per a iniciar el desenvolupament de la trama:
  - o *Un personatge principal*: una noia la qual “no sap res de la vida” i li agrada escriure.
  - o *Un inici*: la noia principal coneix a una altra que li agrada dibuixar i comencen a establir una relació molt propera la qual genera dubtes en ambdues.
  - o *Un esdeveniment al mig de l'obra*: la protagonista descobreix que un personatge femení i de la família molt propera a ella, el qual recentment havia traspasat, va mantenir una relació amorosa amb una dona en un passat.
  - o *Un final*: les dues, felices, a punt d'aconseguir el seu objectiu, són interceptades per uns homes els quals les assetgen. Aquests, a més, acaben descobrint que mantenen una relació, motius pels quals es posen més agressius pel que fa als assetjaments previs i acaben sent violades i glopejades brutalment pel fet de ser dones i part del col·lectiu. Tot això resultant amb la mort de la parella de la protagonista.
- I una època: els anys 70.

És així com, aleshores, de mica en mica vaig anar especificant certs detalls, afegint personatges, aprofundint els conceptes ja assentits... fins a arribar a l'hora de plasmar-ho sobre un paper.

Un cop la idea desenvolupada era hora de realitzar-la, és a dir, **crear el guió** incloent tot el seu desenvolupament previ. El problema? Les idees flueixen i les paraules escassegen. Què vull dir amb això? Tenia claríssim el que volia fer: personatges rellevants, lloc i època d'ambientació, temes socials a tractar... Fins i tot podia explicar tot el que tenia al cap als meus amics, els quals em van ajudar molt en decidir certs aspectes o aclarir la meva ment pel fet de dir-ho en veu alta i donar-me la seva opinió. Però, quan arribava el moment d'escriure tant en un paper en llapis com en un *Word* amb teclat no sabia ni què posar ni per on començar.

Això em va suposar un gran obstacle. Vaig estar diverses setmanes estancada d'aquesta manera. Per tal de solucionar-ho (ja que estava seguint el procés el qual havia recercat a la part teòrica del treball) vaig començar a buscar informació. Si m'havia quedat estancada en la definició de la trama perquè no sabia com plasmar-la i no acabava de comprendre el concepte al seu complet, aleshores, per què no buscava ben bé el que significa?

Aleshores vaig acabar arribant a una altra forma de procés de creació: l'emprat, normalment, a la realització de guions de cinema. Vaig començar a investigar quins passos i processos seguien. Tot anava genial, semblava que ja tenia un fil per on estirar: començava a realitzar certs esquemes, algun eix cronològic<sup>39</sup>... fins que em vaig tornar a perdre amb aquella informació. La meua solució va acabar tornant-se el meu problema: no l'acabava d'entendre i no sabia per on començar.

Vaig demanar ajuda a una amiga la qual em va aclarir certs dubtes, però no els suficients per a saber per on començar. Pel que vaig arribar un moment que, farta de tot i del poc progrés que estava obtenint (amb l'escassetat de temps en la que em veia envoltada), vaig decidir començar a escriure el guió sense cap pas previ. "*Con faldas y a lo loco*" em vaig dir a mi mateixa.

Així que vaig agafar l'ordinador, vaig obrir un *Word* on tenia la plantilla amb el format, diguem-ne "oficial", dels guions i vaig començar a escriure. D'aquesta manera, tot i que no molt satisfeta amb el resultat, però sí en veure que alguna cosa sorgia, vaig realitzar la primera escena, el pròleg. És a dir, vaig escriure l'escena que menys definida tenia de tota l'obra, per tal de començar per l'inici, acció que, en part, em va deixar una mica descol·locada.

És per això que, un cop vaig acabar-la i vaig veure que en continuar les següents escenes no sabia ben bé per on anava, vaig decidir fer-me un esquema de tota l'obra<sup>40</sup>. És a dir, agafar un full i escriure les escenes, el que passaria a cadascuna, quins personatges apareixerien, les possibles cançons que podrien haver-hi... I així és com el que se m'havia fet bola va acabar desenredant-se fins a acabar plasmat d'una forma esquemàtica en una sèrie de fulls.

---

<sup>39</sup> Aquest eix cronològic es pot observar a [l'annex 2](#).

<sup>40</sup> L'esquema dels capítols de tota l'obra es troben a [l'annex 3](#).

A partir d'aquell moment només em quedava escriure. Ja sabia el que succeïa a cada escena amb tots els detalls suficients per a no estancar-me de nou. Així que un cop vaig començar ningú ja em podia parar. D'aquesta forma va ser que en poc més d'una setmana (i amb diversos dies de descans pel mig) vaig acabar la primera tirada de l'obra. A aquesta l'anomenarem l'esbós o el guió original.

No obstant això, no se'ns pot oblidar que, paral·lelament, s'estava realitzant un altre tipus de feina: la **contextualització històrica**. Una contextualització històrica la qual no va quedar plasmada ni redactada a cap document, simplement va ser recercada per al mateix moment desenvolupar l'obra de la forma adequada: sent rigorosa històricament.

Una situació semblant va succeir amb **els personatges i el seu desenvolupament**. Teòricament, hauria d'haver profunditzat individualment el context, característiques físiques i psíquiques, entre d'altres, dels personatges per a conèixer-los millor. Això també em podria haver permès crear-ne psicologies i rerefons adequats que justificuessin els seus actes i manera de fer a l'hora de crear una millor connexió amb el públic. Però, com he mencionat abans, estava front un bloqueig el qual no sabia com trencar i enfront el lema "*tirando millas*" certs aspectes com aquests es van veure perjudicats o, millor dit, deixats de banda. La intenció de realitzar-la era, simplement, mai va acabar duent-se a terme aquesta descripció exhaustiva dels diversos personatges. Igualment, de forma mental l'esquema era produït. Per exemple, a l'Amàlia i a la Carmen me les vaig imaginar molt semblants, ja que volia establir diverses similituds entre elles, com que la seva major afició fos escriure, però, a més, de certa manera les vaig imaginar amb el cabell amb un deix arrissat (el qual s'acaba mencionant a l'obra). Per un altre costat, a la Júlia me la imaginava amb un color de cabell clar, potser un pèl-roig o un castany claret i amb una personalitat molt forta i independent. És cert que, malgrat tenir una idea al cap, veure les coses sobre paper sempre les fa més entenedores. No obstant això, com no volia assignar cap atribut físic als personatges, pel fet que si, suposadament, l'obra es produís, tothom pogués accedir a qualsevol paper, no crec que en cap moment hagués realitzat una descripció més ben física. Així i tot, certs trets físics han acabat al guió, com els rínxols de la Carme i l'Amàlia.

Quan el guió *original* ja va ser finalitzat era hora d'enfrontar-se al repte més gran del treball i, a l'hora, una de les parts imprescindibles d'aquests: **la composició de la partitura vocal**<sup>41</sup>. És a dir, era el moment de crear-ne les cançons, perquè, què és un musical sense cançons? I aquesta etapa de la feina era la que més por em donava, ja que era en la que consistia la hipòtesi del treball: si jo, una persona amb no gaires coneixements musicals, amb un aprenentatge, podria aconseguir escriure i, efectivament, compondre un musical.

Aleshores, el moment havia arribat. Abans de fer res vaig refrescar-me els diferents conceptes musicals que vaig recercar a la part teòrica. La primera cançó que vaig compondre va ser la de *La Pèrdua d'Amàlia* la qual, només pel seu context a causa de l'escena tan dramàtica i intensa a la qual es trobava, havia de sonar trista. Així vaig començar a buscar per internet progressions d'acords "tristes" per tal d'aplicar-les a una escala d'acords al piano. Em va costar una mica trobar

---

<sup>41</sup> La partitura vocal es pot trobar a [l'annex 5](#).



la base de piano que em semblava adequada per a la cançó. Pel motiu que, un cop la vaig obtenir només era qüestió de transcriure-la, d'una forma més o menys aproximada, a la partitura que era generada pel *Musescore*.

Així i tot, per la part que temia més que no em sortís, la melodia, trobava que no em sorgia cap idea. Pel que vaig decidir primer escriure una mena de poema amb el que seria l'estructura d'una cançó (AABA o ABABCB). La meua intenció era, almenys, tenir un prototip de lletra, per tant, d'avançar una mica la cançó. Però, sense jo adonar-me'n, vaig descobrir el pas "màgic" per tal que pogués aconseguir la melodia i, en conseqüència, la cançó sencera. I us preguntareu: I això com és? Doncs veureu, un cop jo ja tenia la lletra, era qüestió de posar-me a tocar els acords que acompanyen la cançó o, tan sols, llegir el que havia escrit. En aquell moment una mena de cantarella vindria per tal de cantar-la. El més important era que la gravés, tant en vídeo com en àudios del mòbil, ja que així no se'm podria oblidar. A partir d'allà només quedava traduir el que havia cantat a la partitura i, al seu defecte, a les tecles del piano. És a dir, assignar-li un nom a les notes que amb anterioritat ja havia utilitzat, però sense ser-hi conscient.

No obstant això, a vegades aquestes melodies o, fins i tot, bases de la cançó, se m'ocorrien abans de començar-la o en els moments que menys hi penses: a la dutxa, al bus... El que no vol dir que totes les lletres, melodies, acompanyaments i sonoritats vinguessin per art de màgia. Hi ha cançons, frases i línies que o mai trobava exactament el que volia, o han patit moltes variacions o, simplement, tenia una idea, però se m'oblidava gravar-la i es perdia.

D'aquesta manera, el procés de composició de les cançons ha sigut més o menys igual. Tot depenia de la inspiració que tenia, si tenia alguna cançó de la qual em basava o m'inspirava, del tipus cançó de la que es tracta... Per exemple, la cançó *Carnestoltes*, com volia una sonoritat molt específica, la *disco*, la tasca la qual em va portar més feina i esforç, a comparació, va ser la trobada d'aquesta sonoritat.

Finalment, un cop les cançons dutes a terme era moment de **finalitzar el guió**<sup>42</sup>. Per tant, era hora d'incorporar la lletra de les cançons a les escenes i instants corresponents. A més també era el de crear-ne diferents versions amb les quals, cadascuna, es perfeccionés més l'obra. En aquestes versions s'escurçarien, s'allargarien o es reescriurien diferents escenes, es modificarien diàlegs, es corregirien diferents aspectes i s'afegirien o eliminarien certs detalls que, tot plegat, milloressin la qualitat de l'obra significativament. Un cop amb l'última versió del guió obtinguda es podria dir que el treball de camp es donava per finalitzat: un guió i la partitura d'un musical ja estaven realitzats.

A banda del que seria el treball en si, per tal d'oferir una ajuda a l'hora de, més que visualitzar, imaginar-les, vaig decidir **gravar les cançons**<sup>43</sup>. Així que, amb un micròfon, un amplificador i

---

<sup>42</sup> L'última versió del guió es pot contemplar a [l'annex 4](#).

<sup>43</sup> Les diverses gravacions de les cançons es poden trobar al document mitjançant hipervincles a dos moments. Es poden trobar tant al guió literari (versió 2) quan la cançó en qüestió apareix a l'escena i a la partitura de la respectiva cançó. Aquests corresponen a [l'annex 4](#) i [l'annex 5](#) per aquest mateix ordre. També es poden trobar al següent enllaç de [soundcloud](#).

l'ordinador vaig procedir a gravar la melodia amb la lletra sobre la base abstracta de les partitures de *Musescore*. D'aquesta manera, encara quedaria, de certa manera, més proper i real al que seria el producte un cop en producció. Tot i això, les gravacions són orientatives pel que fa a les partitures, sobretot pel que respecta a les harmonies i les seves diverses veus.

En últim lloc, quedava una de les parts més importants, però per la que, alhora, no tenia cap idea: **el títol**. No negaré que no li he donat cap mena d'importància al títol al llarg del treball. Estava més centrada en altres aspectes com era el duu a terme cançons o desenvolupar el guió. Per tant, l'aspecte del títol em va començar a rondar pel cap un cop el final del treball estava arribant. Volia que el títol fes referència a un aspecte crucial de l'obra o que resumís l'essència d'aquesta i, per ser sincers, tenia la ment completament en blanc. També tenia clar que fos qüestió d'un concepte, una paraula que captés l'atenció del públic.

Aleshores, com totes les coses, apareixen quan menys t'ho esperes. Així que un dia mentre era a la dutxa se'm va venir una paraula a la ment, com totes les bones idees, la qual podia justificar mitjançant l'obra i donar-li tot un significat. A partir d'aquell moment em vaig posar a treballar en la **portada del guió**<sup>44</sup>, ja que el títol és el seu element més rellevant.

Per tant, ja us puc presentar el meu musical: *La Lluita*.

---

<sup>44</sup> La portada del guió és la que podem trobar a la primera plana del guió literari, [l'annex 4](#).

## CAPÍTOL 2: EL MUSICAL

### 1. ARGUMENT

L'Amàlia és la filla d'en Josep, un home d'una família adinerada, i la Pepi, l'antiga serventa d'aquesta família. Quan era l'Amàlia una nena va perdre a la seva mare a causa d'una malaltia, però ara, a punt d'iniciar la seva vida universitària al curs del 1974-75, és eufòrica per tal d'aconseguir el somni que li va prometre a la seva mare: escriure una novel·la. És per aquest motiu pel qual decideix estudiar filologia. Tot i que la seva família, principalment en José, el seu avi, i la Isabel, la seva madrastra, no n'estiguin molt d'acord que estudiï. Ells creuen que la seva labor és romandre a casa per tal de casar-se, tenir fills i cuidar la seva família, ja que profanen els valors cristians i tradicionals de l'època: l'Espanya del 1974.

A la facultat coneixerà a l'Àngela i al Lluís, qui la conviden a una festa per tal d'iniciar el curs com és degut. Allà, sense saber-ho, coneixerà a una persona que li canviarà la vida, la Júlia, una amiga dels seus companys de classe. Per una sèrie de casualitats acabaran totes juntes fusionant els seus somnis en un sol projecte: la construcció d'una novel·la il·lustrada la qual arribarà arreu del món.

Amb el pas del temps la Júlia i l'Amàlia es fan més properes, fins a arribar al punt on les millors amigues des de la infantesa de l'Amàlia, l'Ana i la Montse, pensen que les està evitant per tal de passar estona amb el seu xicot. Per tal de no veure's en una situació compromesa amb elles li demana al seu veí, en Pere, qui des que són petits intenta fer-la sortir amb ell que surti amb ell en una relació falsa només davant la Montse i l'Ana. No obstant això, aquests rumors acaben arribant a les oïdes de la família de l'Amàlia, la qual vol confirmacions de seguida. Pel que si no fossin certs, ells mateixos s'assegurarien que trobés una parella tot i que fos mitjançant un matrimoni concertat per centrar-li en el que el seu futur tracta realment.

Després d'aquesta mena d'amenaça imposada per la seva família, marxa a la festa de Carnestoltes, on són els seus amics. Allà, en Pere, començarà a assetjar-la i molestar-la perquè se'n vagi amb ell i passin una nit junts. Davant del rebuig de l'Amàlia, en Pere comença a posar-se agressiu fins que intervenen els amics d'ella i els fan a tots fora del local. Tot just, la Júlia va en recerca de l'Amàlia per tal de consolar-la després de l'incident, però tot fa un gir quan ambdues acaben confessant els seus sentiments per l'altra... i el Pere les veu

L'endemà, a la festa d'aniversari de l'Amàlia organitzada per la seva família, el Pere l'amenaça de fer públic el seu petit secret si no accepta a fer real la seva relació falsa. Un cop acabada la festa es refugia a la seva habitació plorant. Buscant un antic peluix per calmar-se, acaba trobant una carta de la seva mare amb el seu destinatari. En aquella carta descobreix que la seva mare no era del seu pare de qui realment s'havia enamorat, sinó de la seva tieta. A més, descobrint que aquest fou el motiu pel qual la van fer fora de casa i, en certa manera, està prohibit parlar d'ella. Pel que ara ella tem que serà la següent.

Els esdeveniments anteriors no impedeixen a l'Amàlia i a la Júlia mantenir una relació, tot i que en el més absolut secret. No obstant això, la Júlia, amb el pas dels mesos, comença a afartarse de tant secretisme, encara que l'Amàlia ho fa com una mesura de protecció. Per tal de compensar-li de certa manera, l'Amàlia porta a la Júlia amb ella al cementiri per visitar a la seva mare en el que seria el seu aniversari, mostrant-li un afer molt íntim i important seu: la seva mare. Allà es troben amb una persona la qual desconeixen, però, arran de la informació que li havia deixat la seva mare i les poques fotografies que havia vist d'ella, l'Amàlia acaba reconeixent: és la Carmen, la seva tieta, l'amant de la seva mare.

Un cop presentades, la Carmen els explica que els seus pares la van manar a un manicomi del qual ni ella sap com va fugir. Finalment, va acabar refugiant-se a França, on va reiniciar la seva vida. Gràcies a ella, l'Amàlia també va descobrir que la Isabel, qui des de sempre ha sigut molt dolenta, autoritària i despectiva amb ella; era rere la tragèdia de la Carmen i la seva mare, ja que la seva mare fou qui les descobrí.

Després d'estar parlant una estona i posar en comú les seves aficions i gustos, la Carmen les va convidar a passar l'estiu amb elles a França. Ambdues van acceptar i, sorprenentment, les seves respectives famílies també. Però la Isabel, tot just abans de la marxa de l'Amàlia, la va interceptar i li va declarar com en unes 24 hores s'estaria casant amb el seu nebot, en Pere. D'aquesta manera, ells en un futur heretarien tota la fortuna de la família de l'Amàlia a costa de desvelar el seu secret. Tot seguit la va tancar en l'habitació, inhabilitant-li la seva marxa a França. Per sort seva, minuts més tard, van aparèixer l'Ana i la Montse per acomiadar-se d'ella. El que no sabien era que acabarien involucrades en una mena d'operació de rescat de la seva amiga un cop trobessin a la Júlia i companyia per exposar-los la situació de l'Amàlia.

Un cop el pla funcionant, la Júlia va aconseguir fugir per la finestra amb l'Amàlia. El que no s'esperaven és que a punt d'arribar a l'aeroport fossin detingudes pel Pere amb els seus sequaços, qui resulta que les havia vist sortir. Els seus amics les sostenien amb força mentre ell els explicava com l'Amàlia sempre havia sigut de la seva possessió i, per molt que en volgués o no, acabaria sent seva d'una forma o una altra. Pel que ell va acabar violant a l'Amàlia, obtenint el que volia (a més de fotre-li una pallissa). Mentrestant, la Júlia també estava rebent el mateix càstig que l'Amàlia, però, proporcionat per un seguici de nois. Aquests, a més, pel fet que li agradessin les noies, sentien un odi irremeiable cap a ella de forma que exercien una major violència i agressivitat contra ella.

En quant l'Amàlia es va recuperar, va anar el més ràpid que va poder cap a la Júlia, qui jeia mig inconscient i en un estat molt crític. Minuts més tard, l'Amàlia va perdre a la seva estimada als seus braços. Moments més tard, els seus amics i la Carmen les van trobar a ambdues a terra.

Malgrat els traumàtics esdeveniments, l'Amàlia i la Carmen van acabar marxant a França per a no tornar-hi mai més. Allà l'Amàlia va caure en una mena de depressió i estrès posttraumàtic el qual es va agreujar un cop va descobrir que era embarassada. Durant un any la seva vida va ser pràcticament nul·la, fins que, a poc a poc va refent-la amb gran ajuda de la seva millor aliada: l'escriptura. Aquesta mateixa va ser la que va fer-la tornar a ser qui ella és, a més de proporcionar-li una font d'ingressos, ja que els seus relats i diaris van començar a guanyar popularitat.

Finalment, es rebel·la com la narradora és l'Amàlia de l'actualitat a la presentació d'un llibre. Però no d'un llibre qualsevol, sinó del llibre que va crear junt amb la Júlia, posant en context el gran valor emocional que comporta aquesta història. D'aquesta manera, l'Amàlia ja no té cap deute amb ningú, ja que, per fi, ha complert les dues promeses que havia fet amb les dues persones més importants de la seva vida, la seva mare i la Júlia. I ho fa publicant una novel·la; la novel·la: *La Lluita*.

## 2. INTENCIÓ

En quant vaig decidir que volia construir un musical tenia clara una cosa, ja que em donaven una veu l'havia d'aprofitar. Pel que instantàniament vaig pensar en tres moviments socials: el feminisme, el col·lectiu LGTBIQ+ i el racisme. És per aquest motiu que en un inici tenia pensat que l'obra prengués lloc als EUA, tornant al personatge de la Júlia negra.

Malgrat els meus interessos a incloure aquestes grans lluites socials, el racisme en ser una que, personalment, em queda llunyana, no volia ficar-me en un lloc per a fer-ho malament. Així que vaig decidir centrar-me en els altres dos que em queden molts més propers.

És per aquesta raó que la protagonista és una dona que s'acaba enamorant d'una altra dona, per tal de relacionar ambdues lluites socials, incloure-les ambdues en la trama principal i, a més, donar visibilitat a una part del col·lectiu que no sol protagonitzar les diverses produccions o obres: les parelles o romanços formats per dues dones.

A poc a poc, vaig anar incorporant certes conductes, pràctiques i/o aspectes socials que aquests col·lectius han patit: el destí d'una vida tradicional sense elecció, els matrimonis concertats, l'assetjament, les violacions, l'avortament, el tracte com a malalts mentals, el rebuig social...

Així i tot, a l'hora de desenvolupar l'obra em vaig adonar que, volgués o no, havia de tractar un altre tema: les malalties mentals. Bàsicament pel fet que vivint un fet tan traumàtic i desolador com el que viu l'Amàlia al final de l'obra és impossible no acabar *tocat de l'ala*, ja que són fets molt greus els quals produeixen una sèrie de conseqüències.

És per això que, tot i que estigui ambientada en un passat, volia fer-ne una mena de paral·lelisme per adonar-nos de quantes d'aquestes situacions es continuen realitzant avui dia i, fins i tot, es tenen normalitzades. Pel que vull mostrar una imatge d'evolució, ja que des d'aquell moment les diverses situacions han millorat: les dones tenen més independència, l'homosexualitat no és il·legal... Però tampoc una que cridi "Oh! Vivim en un món perfecte sense cap mena d'injustícia!", ja que per aquest motiu hi ha escenes, com la gran majoria de les del Pere, que ens les podem trobar tranquil·lament en una festa qualsevol o en les notícies.

A més, hi ha altres tipus de situacions que, canviant una mica el context, continua sent una discussió normal avui dia. Per exemple, totes les que pretenen fer veure a l'Amàlia que el seu destí és formar una família i cuidar-la i, fins i tot que no hauria d'estar estudiant. Situacions

semblants els hi succeeixen a les dones que anuncien públicament que no volen tenir fills, o que volen dedicar-se a una professió que és “de nois”.

Així que, la meua intenció principal era fer reflexionar als lectors i/o espectadors d'aquest musical sobre els diferents aspectes socials que es veuen presentats, per adonar-nos com tot ha anat canviant o no i que queda encara per canviar.

### 3. INSPIRACIONS

A més de tenir un clar missatge a transmetre mitjançant un medi, el musical, encara faltava la qüestió de com aquest musical succeiria. És a dir, com l'anava a realitzar, quins colors tindria, quines sensacions deixaria al públic... I per això la meua ment va recórrer a una gran biblioteca d'elements musicals adquirits als anys viscuts i els va posar en marxa.

Un dels elements que tenia clars des que la idea d'aquest musical em va passar pel cap fou la seva època: els anys 70. Això és degut a la gran fascinació que tinc per la música i la moda de l'època. És per aquest motiu que musicals com *Sister Act* o grups musicals com els *Bee Gees* o *ABBA* van ser molt presents durant tot el procés, tot i que no es noti la seva presència a l'obra un cop realitzada. És més, en aquesta qüestió, per tal de dur a terme la cançó de *Carnestoltes* els *Bee Gees* i *Earth, Wind & Fire* van ser dos dels grups els quals sonorament em van ajudar més a buscar el que volia.

Cançons de diferents musicals, com ara de *The Prom*, *Sister Act*, *Frozen i Frozen II*, *Tangled*, *Hamilton*, *Heathers*, *Rent*, *Anastasia*, *Grease*, *Mamma Mia* i *Six*, entre d'altres, han suposat un gran punt de sortida i base per tal d'iniciar-me en el món de la composició i tenir un objectiu al qual assemblar-me. Pel que a l'hora d'escriure qualsevol de les cançons en tenia una o més les quals escoltar com a referent per situar-me. Altres cançons, tot i que no fossin procedents de cap musical, també van ser presents a diferents etapes del procés creatiu. Aquestes engloben, a més de les dels grups mencionats amb anterioritat, cançons tals com *A Glimpse of Us*, *El Patio*, *Vida Loca*, *Miedo*, *Procuero Olvidarte*, *Make You Feel My Love*, *It's All Coming Back to Me Now*, *Creep*, *When We Were Young*, *Set Fire to the Rain*, *The One I Got Away*, *Shallow*...

A més a més, diversos musicals m'han suposat una gran inspiració en l'àmbit literari. Obres a les que he recorregut durant la creació del guió, com per a mesurar-ne l'extensió que ha de prendre un *libretto* respecte a la seva duració en el temps, han sigut: *West Side Story*, *Wicked*, *Sister Act*, *The Prom*, *Heathers*, *Les Misérables* i *Rent*. És més, una d'aquestes obres va ser una de les quals em vaig inspirar més en un inici per tal de realitzar l'argument de l'obra, *West Side Story*. Aquest musical també va ser molt important per l'escena final: la violació d'ambdues i la mort de la Júlia. Això és causat pel fet que aquesta obra, *West Side Story* la vaig anar a veure al teatre i, en aquesta, van incloure l'escena d'una violació la qual em va deixar molt impactada. Però, alhora, em va fer reflexionar sobre quanta poca representació d'aquest fet havia vist, en general, a tots els mitjans literaris, el que em va motivar a incloure una per tal de reivindicar la situació i afegir-ne un tot amarg, amb aquest gir de la trama, al final.

D'una altra banda, hi ha una novel·la la qual també m'ha servit com una base i guia a l'hora de desenvolupar la trama de la història, ja que, en certs trets, són similars i volia transmetre sensacions semblants. El llibre esmentat és el que s'anomena *The Seven Husbands of Evelyn Hugo*.

Així i tot, hi ha una sèrie de musicals i artistes que potser no han tingut tant de pes en aquest projecte, però, per la influència que si han pogut tenir en mi al llarg de la meua vida, es poden considerar fonts que, sense caure en compte, han deixat la seva empremta d'una forma o una altra. Aquest és el cas de musicals com *Hairspray*, *The Little Shop of Horrors*, *A Star Is Born* i *Funny Girl*, junt amb les diverses pel·lícules de Disney com *The Beauty and the Beast* i *The Little Mermaid*. Per altra banda, Lady Gaga, Adele, Radiohead, Billie Eilish, Taylor Swift, Katy Perry, Céline Dion i Harry Styles entre diversos artistes, com els mencionats amb anterioritat, són alguns dels que més escolto amb major freqüència i, pel seu estil musical i la sonoritat que jo buscava, han sigut grans recursos d'inspiració musical.

## CAPÍTOL 3: ANÀLISI PART PRÀCTICA

El procés de creació d'aquest musical ha sigut tota una muntanya russa plena de pors, inseguretats, suposicions, esperances, il·lusions, aprenentatge, entreteniment i alegria. Però, sobretot, el descriuria com un procés de superació personal i de molta creativitat. Un repte d'autosuperació pel fet que he aconseguit duu a terme coses de les quals mai m'hagués vist capaç de realitzar. I un procés molt creatiu pel fet que, constantment, he hagut d'estar aportant noves idees, conceptes, detalls, melodies, lletres, expressions... Havia d'estar extraient idees fins des de sota les pedres, però sempre amb un resultat prou satisfactori.

El guió, malgrat tots els impediments presentats, s'ha assolit desenvolupar plasmant al màxim possible la idea del musical. És cert que, per a un musical, és una trama una mica enrevessada, sent més pròpia, potser, d'una novel·la. Així i tot, he intentat fer la millor feina possible adequant tot el que he pogut aquesta història al que seria un guió. Per tant, només pel fet d'haver obtingut un resultat és una gran victòria.

Per un altre costat, la part musical, la qual, podrà ser d'una major o menor qualitat, però és existent, el que m'omple d'orgull. En certs punts del desenvolupament d'aquest treball em veia incapaç d'escriure cap ni una cançó. Quan em vaig posar a compondre-les tenia molta por pel que pogués succeir i significar això pel treball. Però de seguida vaig veure que podia construir-ne una del no-res en, relativament, poc temps i que, a sobre, no sonava malament. Això va resultar tot un èxit per mi. És cert que m'hagués encantat realitzar moltes més cançons, però la restricció del temps m'ho va impedir. Malgrat això, n'estic molt satisfeta amb el resultat obtingut.

Pel que fa als materials plantejats a un inici, han sigut més que necessaris per a realitzar el musical. Tot i que, amb l'addició de la gravació de les cançons s'han hagut d'afegir certs elements, com el micròfon, l'amplificador i un programa d'edició d'àudio, en aquest cas, l'*Audacity*. A més, també comptava amb el guió i les partitures de dos musicals *The Prom* i *Sister Act* (la versió en castellà). De tota manera vaig arribar a aconseguir diversos guions com el de *Les Misérables*, *Heathers*, *Rent* i *West Side Story*. De la mateixa forma vaig assolir un seguit de partitures, tant de diferents musicals com de la cultura pop.

És, per tant, que puc concloure que el meu objectiu principal s'ha acabat assolit: he aconseguit crear el guió d'un musical i compondre les cançons d'aquest des d'una idea original.



# CONCLUSIONS



Un cop realitzada la part pràctica, aquest treball arriba al seu final. Un projecte ple d'emocions, reptes, dificultats i límits. I no només per la seva dificultat o el seu pes acadèmic, sinó també per la seva rellevància personal.

La realització de la tasca present no ha sigut només un treball, ha estat un aprenentatge el qual m'ha acompanyat tot un any per expandir el meu coneixement en diversos dels meus àmbits preferits: el teatre musical, l'escriptura i la música. És per això que tot el que s'ha acabat assolint amb el mencionat projecte és un autèntic èxit.

També ha suposat un gran repte, ja que, diversos cops, ens acabàvem enfrontant a informació massa ampla o, entre diverses fonts, contradictòria, per això era molt difícil trobar-ne la certa o un punt mitjà el qual la concretés tota. És més, en molts aspectes la informació era molt complicada d'aconseguir i n'hi havia molt poques fonts les quals la proveïssin, moltes no semblant del tot fiables. Amb tot, la informació es va acabar assolint al seu complet i no deixant res sense documentar o investigar.

Ara ja, amb el musical i la recerca realitzades, és hora d'observar què hem complert i amb què ens hem afrontat durant tot aquest any.

El primer bloc al qual ens vam encarar va ser el marc teòric. Una part plena de diversos objectius els quals s'enfocaven en aspectes completament diferents dins del món del teatre musical. Tants i de diferents, que un que es va arribar a plantejar al seu moment no es va poder acabar realitzant. Aquest era el que consistia en l'element econòmic dels musicals. La seva elisió del resultat final fou causada per la falta de temps a l'hora de desenvolupar el projecte i, sota la situació d'haver d'eliminar un apartat, aquest va ser l'escollit per ser el de menor interès per al propòsit final del treball, la creació de l'obra.

Tot i això, amb tot el que s'ha investigat dels musicals n'hem pogut aprendre molt. Per exemple, amb el primer capítol, el gènere del teatre musical, vam descobrir com els musicals van prendre un paper indispensable per a arribar a conèixer el teatre i el cinema que consumim avui dia, a causa de la rellevància que els musicals van arribar a obtenir a un punt de la història. I, si més no, la prèvia importància del teatre o espectacles on la música era involucrada, és a dir, els diversos precursors dels musicals, tal com ho són els *dance halls*, *cabarets*, *varietés*...

Així mateix, amb el segon capítol, l'anàlisi del teatre musical, vam fer palès que una història sempre serà la mateixa mentre mantingui la seva essència sense importar com s'expressa o el seu gènere literari, ja que tots comparteixen característiques molt similars.

És més, també en el segon capítol vam poder contemplar quan d'extensa i diversa és la feina decorativa rere un espectacle, igual que com aquesta decoració s'ha anat adaptant amb el pas dels anys i el tipus d'espectacle que es realitzava al moment.

De manera semblant, l'element musical d'aquest tipus d'espectacle ens ha sorprès en veure com és d'ampli respecte al gènere que empra, tant per això fa a la dansa com a la part més vocal. A sobre, d'aquest últim n'ha desenvolupat una gran varietat de cançons per a adaptar-se a una

infininitat de situacions diverses, el que resulta impressionant per com d'específic pot arribar a ser i com s'ajusta a tota mena d'obres.

Amb l'últim capítol vam poder comprendre la complexitat que resulta portar un musical des de la seva idea inicial fins al seu manteniment al teatre, passant per tots els diversos processos involucrats, com la creació del guió i la de les cançons. Això també ha permès un millor coneixement d'aquests diversos processos i els punts de vista que comporten, ja que en un inici només es tenia en compte el procés de producció des del punt de vista d'un actor o actriu.

És per això que, en l'àmbit personal, ha suposat un apropament i major enteniment dels musicals en molts àmbits, canviant per complet la prèvia perspectiva d'aquests. Ara, en veure'n un, ja no és una simple obra la qual entreté durant unes dues hores trenta, ara, és un espectacle teatral el qual està compost per diferents tipus de cançons, dinàmiques i punts de gir. És més, no només ha aportat un descobriment de nous coneixements, sinó que també ha enriquit aquells que ja es coneixien amb anterioritat.

Podem confirmar que hem après què són els musicals i quin és el seu origen amb el primer capítol. Amb el segon, hem conegut els elements que conformen un musical. Per acabar, amb l'últim capítol, hem estudiat com es crea un musical i quins són els coneixements que es requereixen per aconseguir-ho. De manera que, de moment, hem assolit satisfactòriament aquests tres objectius.

Aquest projecte, però, no s'acaba aquí. Encara queda una part fonamental per aquest, la part pràctica. Una part plena d'alts i baixos, dificultats i solucions. Aquest apartat ha passat per diversos períodes de pessimisme i d'altres d'esperança, tanta que fins i tot es va arribar a plantejar un llistat de cançons tan ampli com l'esperat d'un musical professional. Tot i que no acabés amb el llistat sencer de cançons realitzat, va acabar resultat un molt millor producte que l'esperat inicialment.

Durant aquest procés de creació moltes lliçons han sigut apreses. Per exemple, tot i que tots els professionals ho diuen, però, així i tot continuen recomanant diversos processos, hem pogut comprovar que no hi ha una forma ni un procés establert per escriure o compondre. Tot depèn de la inspiració, de com sorgeixen les idees i dels coneixements que en un té. És per això que, si es té una idea, entusiasme i materials per realitzar i desenvolupar aquesta, aleshores, es tardarà més o menys temps, però la seva creació és possible. El principal motor és l'esforç i la motivació que es té per un projecte.

Per aquest motiu el temps i les limitacions tant creatives com d'imaginació són tan importants com els coneixements necessaris per a realitzar qualsevol tasca artística, ja que, només amb què escassegi una, aleshores el producte final no es podrà acabar realitzant o, si no, amb moltes dificultats. És d'aquesta manera que val més buscar diverses solucions que no quedar-se estancat. Per exemple, si sorgeixen idees i s'obliden, doncs s'ha d'intentar produir-ne d'altres, però malbaratant el menor temps possible.

En definitiva, creiem que és molt recomanable deixar-les totes plasmades per escrit a qualsevol lloc (un paper, un *Post-it*, les notes del mòbil, enviant un *Whatsapp*, creant un *Word...*) o de forma auditiva explicant-la o reproduint-la en un vídeo o nota de veu. I per situacions com aquestes, que un realitza de manera completament natural, és que acabem, sense adonar-nos, realitzant un procés tan minuciós com els que recomanen guionistes i compositors professionals tot i no haver-hi cap metodologia prefixada.

Aquesta tasca ha suposat tot un repte, ja que ens estàvem enfrontant en uns pocs mesos a la feina que dramaturgs, compositors i lletristes professionals tarden a perfeccionar mesos i, fins i tot, anys i sense estalviar en bloquejos creatius, els quals reduïen considerablement el temps disponible per assolir la tasca realitzada. A més, part del temps ha sigut invertit per tal que l'autora assimilés els nous coneixements musicals, repassés els pocs amb els quals ja comptava i els aprengué a aplicar tots de forma pràctica.

Per tot això, creiem que hem aconseguit els següents objectius: aprendre a tocar un instrument superficialment, ja que sense aquest aprenentatge s'hagués impossibilitat bastant la creació de les cançons; i el fet d'utilitzar el musical per a fer una crítica i fer visibles diverses lluites socials, ja que amb aquestes es realitzen les principals trames de l'obra per tal d'emetre el missatge desitjat.

Així i tot, amb aquest apartat del treball també hem assolit l'objectiu més rellevant: realitzar el guió i les partitures d'un musical amb una idea original. Pel que podem concloure que la nostra hipòtesi *creiem que una persona amb coneixements bàsics sobre música pot acabar component i escrivint un musical amb un aprenentatge mínim en la matèria* és certa. La considerem així perquè s'ha aconseguit escriure un guió literari i diverses partitures gràcies a un aprenentatge molt general sobre conceptes musicals. No obstant això, que el propòsit d'aquest treball s'hagi aconseguit no defineix ni la qualitat del musical, ni del guió, ni de les partitures, ja que, tant conjuntament com individualment, hauran resultat d'una major o menor complexitat.

El projecte, quin desenvolupament heu observat, no s'acaba aquí, sinó que, ara pot alçar-se i volar cap a un futur ple d'opcions.

Aquesta recerca incita noves vies d'investigació i d'acció divulgativa pel que respecta als musicals, la seva història, els seus components i la seva creació. La seva difusió podria realitzar-se de tantes maneres com idees a un li sorgeixen. Diferents que era mateix podrien ser plantejades són mitjançant: la publicació d'un article, la realització d'una exposició o, la creació d'una pàgina web o un *blog*, el desenvolupament d'un compte a les xarxes socials...

D'altra banda, el musical realitzat podria acabar creant-se un futur com una producció representada a un teatre un cop realitzades diverses versions del guió i aconseguint un bon productor que sàpiga treure-li partit al producte. I qui sap si fins i tot podent arribar a importants teatres de Barcelona com ho són el *Tívoli*, el *Victòria* o el *Coliseum*. És més, potser s'acaba traduint a diversos idiomes i, ja sent excessivament optimistes, arribant a *Broadway*.

Per un altre costat, amb els coneixements adquirits amb aquest treball també obre la porta a l'autora per a poder participar en la creació d'algun altre musical o, fins i tot, pel·lícula, curtmetratge o sèrie; amb més formació en l'àmbit.

Per finalitzar m'encantaria explicar de la forma que aquest projecte ha arribat a marcar-me, però és gairebé inexplicable. Així i tot, el que sí puc explicar és com d'orgullosa em sento del meu producte i d'haver aconseguit els somnis que un cop vaig arribar a tenir. Sé que, veient el procés al seu complet, només soc a la meitat, tan sols he realitzat el guió i aquest quasi no pot ser considerat un definitiu, com aquell qui diu. No obstant això, em sento profundament orgullosa de tot el que s'ha assolit amb aquest projecte, tant al marc teòric com a la part pràctica. I, si de veritat arribés a ocórrer algun dels projectes de futur, aleshores, ja em puc donar per més que satisfeta en un dels mons que més m'apassionen: l'espectacular món del teatre musical.

# BIBLIOGRAFIA



## PÀGINES WEB

- 2 bachillerato lengua (2018) *Géneros literarios: Poesía, Narración y Teatro* [en línia] disponible en <<https://2bachilleratolengua.jimdofree.com/g%C3%A9neros-textuales-apuntes-pr%C3%A1cticas/b-g%C3%A9neros-literarios-poes%C3%ADa-narraci%C3%B3n-y-teatro/>> [consulta: 27 maig 2022].
- 20 minutos (2006) *¿Cuál es el origen de de la expresión ¡¡Mucha Mierda!!?* [en línia] disponible en <<https://blogs.20minutos.es/yaestaellistoquetodolosabe/el-origen-de-la-expresion-mucha-mierda/>> [consulta: 12 juny 2022].
- Academia (2015) *El-Signo-en-El-Teatro- Tadeusz Kowzan* [en línia] disponible en <[https://www.academia.edu/19328498/El\\_Signo\\_en\\_El\\_Teatro\\_Tadeusz\\_Kowzan](https://www.academia.edu/19328498/El_Signo_en_El_Teatro_Tadeusz_Kowzan)> [consulta: 2 juny 2022].
- Academia (2015) *Signos Teatrales* [en línia] disponible en <[https://www.academia.edu/14674862/Signos\\_teatrales](https://www.academia.edu/14674862/Signos_teatrales)> [consulta: 2 juny 2022].
- Academia STARS (2022) *Comedia musical* [en línia] disponible en <<https://escueladecantostars.com/comedia-musical/>> [consulta: 2 juny 2022].
- Actos en la escuela (2022) *El género dramático y sus características* [en línia] disponible en <<https://actosenlaescuela.com/genero-dramatico/>> [consulta: 27 maig 2022].
- Agencia Sinc (2010) *La revista musical ya es un género musical* [en línia] disponible en <<https://www.agenciasinc.es/Noticias/La-revista-musical-ya-es-un-genero-teatral>> [consulta: 2 juny 2022].
- Aloha Críticón (2022) *Julie Andrews* [en línia] disponible en <<https://www.alohacriticon.com/cine/actores-y-directores/julie-andrews/>> [consulta: 12 juny 2022].
- AMC NETWORKS INTERNATIONAL Canal HISTORIA (2020) *Historia de la educación España* [en línia] disponible en <<https://actualidad.tuamc.tv/archivo-canal-historia/historia-de-la-educacion-en-espana/>> [consulta: 31 octubre 2022].
- Aprendecine.com (2019) *Cómo escribir un guion de cine en 6 pasos* [en línia] disponible en <<https://aprendercine.com/como-escribir-un-guion-de-cine/>> [consulta: 31 octubre 2022].
- Aprendecine.com (2019) *Escaleta de guión: definición y ejemplos* [en línia] disponible en <<https://aprendercine.com/escaleta-definicion-ejemplos/>> [consulta: 31 octubre 2022].
- Aprendecine.com (2019) *Estructura narrativa: el arte de contar las historias* [en línia] disponible en <<https://soydecine.com/plot-twist-significado/>> [consulta: 31 octubre 2022].
- Aprendecine.com (2019) *Guion literario: formato y pantalla* [en línia] disponible en <<https://aprendercine.com/guion-literario-formato-plantilla/>> [consulta: 31 octubre 2022].
- Arteatro (2019) *La importància del atrezzo en el teatro* [en línia] disponible en <<https://www.arteatro.es/la-importancia-del-atrezzo-en-el-teatro/>> [consulta: 2 juny 2022].
- Artes escénicas (2010) *Signos y significados en el teatro* [en línia] disponible en <<https://arteescenicas.wordpress.com/2010/03/21/signos-y-significados-en-el-teatro/>> [consulta: 2 juny 2022].

- Artes escénicas (2010) *Teatro del siglo XX: introducción* [en línia] disponible en <<https://arteescenicas.wordpress.com/2010/03/09/teatro-del-siglo-xx-introduccion/>> [consulta: 2 juny 2022].
- Aula Facil (2015) *Diccion* [en línia] disponible en <<https://www.aulafacil.com/cursos/cine-y-teatro/como-iniciar-en-la-actuacion/diccion-l40828/>> [consulta: 2 juny 2022].
- Bajo la diablo (2022) *Texto dramático* [en línia] disponible en <<http://www.bajoladiablo.com/texto-dramatico/>> [consulta: 27 maig 2022].
- Barcelona Memory (2020) *DISCOTECA de Barcelona* [en línia] disponible en <<http://barcelonamemory.com/la-discoteca-bocaccio-de-barcelona>> [consulta: 31 octubre 2022].
- Bibliografias y vida (2022) *Federico García Lorca* [en línia] disponible en <[https://www.biografiasyvidas.com/biografia/g/garcia\\_lorca.htm](https://www.biografiasyvidas.com/biografia/g/garcia_lorca.htm)> [consulta: 6 novembre 2022].
- Bibliografias y vida (2022) *Voltaire* [en línia] disponible en <<https://www.biografiasyvidas.com/biografia/v/voltaire.htm>> [consulta: 12 juny 2022].
- Bibliografias y vida (2022) *William Shakespeare* [en línia] disponible en <<https://www.biografiasyvidas.com/biografia/s/shakespeare.htm>> [consulta: 12 juny 2022].
- Bibliografias y vida (2022) *Wolfgang Amadeus Mozart* [en línia] disponible en <<https://www.biografiasyvidas.com/monografia/mozart/>> [consulta: 12 juny 2022].
- Bibliografias y vida (2022) *Fred Astaire* [en línia] disponible en <<https://www.biografiasyvidas.com/biografia/a/astaire.htm>> [consulta: 12 juny 2022].
- Bibliografias y vida (2022) *Louis Armstrong* [en línia] disponible en <[https://www.biografiasyvidas.com/biografia/a/armstrong\\_louis.htm](https://www.biografiasyvidas.com/biografia/a/armstrong_louis.htm)> [consulta: 12 juny 2022].
- Biblioteca Gonzalo de Berceo (2007) *La mujer durante el franquismo* [en línia] disponible en <<http://www.vallenajerilla.com/berceo/garciacarcel/lamujerduranteelfranquismo.htm>> [consulta: 31 octubre 2022].
- Body Ballet (2020) *Theatre Jazz o Broadway Jazz* [en línia] disponible en <<https://www.bodyballet.es/theater-jazz-o-broadway-jazz-studio-ballet-barcelona/>> [consulta: 2 juny 2022].
- canariasahora (2016) *Los homosexuales durante el franquismo: vagos, maleantes y peligrosos* [en línia] disponible en <[https://www.eldiario.es/canariasahora/premium-en-abierto/homosexuales-vagos-maleantes-peligrosos\\_1\\_3991002.html](https://www.eldiario.es/canariasahora/premium-en-abierto/homosexuales-vagos-maleantes-peligrosos_1_3991002.html)> [consulta: 31 octubre 2022].
- Carrilo, J.C. (2022) *Características del género teatral* [en línia] disponible en <<https://recursos.salonesvirtuales.com/assets/bloques/caracterisgeneroteatral.pdf>> [consulta: 27 maig 2022].
- Cervantes Virtual (2022) *Lope de Vega* [en línia] disponible en <[https://www.cervantesvirtual.com/portales/lope\\_de\\_vega/](https://www.cervantesvirtual.com/portales/lope_de_vega/)> [consulta: 12 juny 2022].
- Civitatis Nueva York (2022) *Musicales en Broadway* [en línia] disponible en <<https://www.nuevayork.net/broadway>> [consulta: 13 juny 2022].



- Concepto (2021) *Personaje* [en línia] disponible en <<https://concepto.de/personaje/>> [consulta: 27 maig 2022].
- Concepto (2022) *Género dramático* [en línia] disponible en <<https://concepto.de/genero-dramatico/>> [consulta: 27 maig 2022].
- Consulta Beakeland (2016) *¿Cuál es la diferencia entre el duelo, la depresión, la melancolía y la manía?* [en línia] disponible en <<https://www.consultabaekeland.com/p/es/psicoanalista-madrid-blog/cual-es-la-diferencia-entre-el-duelo-la-depresion-la-melancolia-y-la-mania.php>> [consulta: 31 octubre 2022].
- Curiosfera (2017) *Qué es el teatro: origen y evolución* [en línia] disponible en <<https://curiosfera-historia.com/teatro/>> [consulta: 2 juny 2022].
- Cursos profesionales para guionistas (2017) *Cuál es el formato estándar de guion* [en línia] disponible en <<https://cursosdeguion.com/33-formato-estandar-guion/>> [consulta: 2 juny 2022].
- Dance with Me USA (2020) *Musical Theatre* [en línia] disponible en <<https://dancewithmeusa.com/types-of-dances/musical-theater/>> [consulta: 2 juny 2022].
- Definición.de (2021) *Definición de escenario* [en línia] disponible en <<https://definicion.de/escenario/>> [consulta: 2 juny 2022].
- Definición.de (2021) *Definición de teatro* [en línia] disponible en <<https://definicion.de/teatro/>> [consulta: 2 juny 2022].
- Definición.de (2021) *Definición de utilería* [en línia] disponible en <<https://definicion.de/utileria/>> [consulta: 2 juny 2022].
- DefiniciónABC (2021) *Definición de Musical* [en línia] disponible en <<https://www.definicionabc.com/social/musical.php>> [consulta: 2 juny 2022].
- Diente de León (2017) *El teatro. Tipos de textos (o discursos) teatrales* [en línia] disponible en <<https://www.dientedeleon.blog/2017/10/el-teatrotipos-de-textos-o-discurso.html>> [consulta: 27 maig 2022].
- Diferenciador (2012) *Tipos de personajes* [en línia] disponible en <<https://www.diferenciador.com/tipos-de-personajes/>> [consulta: 27 maig 2022].
- Doc Player (2003) *Comentario de textos dramáticos* [en línia] disponible en <<https://docplayer.es/29789339-Comentario-de-textos-dramaticos.html>> [consulta: 27 maig 2022].
- EcuRed (2022) *Compositor* [en línia] disponible en <<https://www.ecured.cu/Compositor>> [consulta: 12 juny 2022].
- EcuRed (2022) *Premio Pulitzer* [en línia] disponible en <[https://www.ecured.cu/Premio\\_Pulitzer](https://www.ecured.cu/Premio_Pulitzer)> [consulta: 12 juny 2022].
- EcuRed (2022) *Premios Tony* [en línia] disponible en <[https://www.ecured.cu/Premios\\_Tony](https://www.ecured.cu/Premios_Tony)> [consulta: 12 juny 2022].
- eHow en Español (2021) *¿Qué son los reflectores?* [en línia] disponible en <[https://www.ehowenespanol.com/son-reflectores-info\\_340960/](https://www.ehowenespanol.com/son-reflectores-info_340960/)> [consulta: 12 juny 2022].
- El Español (2019) *Cómo componer una canción: consejos para principiantes* [en línia] disponible en <[https://www.elespanol.com/como/componer-cancion-consejos-principiantes/417708875\\_0.html](https://www.elespanol.com/como/componer-cancion-consejos-principiantes/417708875_0.html)> [consulta: 2 juny 2022].

- El Español (2022) *Cómo componer una canción: consejos para principiantes* [en línia] disponible en <[https://www.elspanol.com/como/componer-cancion-consejos-principiantes/417708875\\_0.html](https://www.elspanol.com/como/componer-cancion-consejos-principiantes/417708875_0.html)> [consulta: 2 juny 2022].
- El Español (2022) *Cómo componer una canción: consejos para principiantes* [en línia] disponible en <[https://www.elspanol.com/como/componer-cancion-consejos-principiantes/417708875\\_0.html](https://www.elspanol.com/como/componer-cancion-consejos-principiantes/417708875_0.html)> [consulta: 2 juny 2022].
- El Mundo Deportivo (2022) *Cómo hacer un guion teatral* [en línia] disponible en <[https://www.mundodeportivo.com/uncomo/educacion/articulo/como-hacer-un-guion-teatral-50681.html#anchor\\_1](https://www.mundodeportivo.com/uncomo/educacion/articulo/como-hacer-un-guion-teatral-50681.html#anchor_1)> [consulta: 2 juny 2022].
- El Mundo Deportivo (2022) *Qué es una obra de teatro* [en línia] disponible en <<https://www.mundodeportivo.com/uncomo/educacion/articulo/que-es-una-obra-de-teatro-52027.html>> [consulta: 27 maig 2022].
- El País (2017) *Cinco cosas que tu abuela no podía hacer y tú sí, mujer* [en línia] disponible en <[https://elpais.com/politica/2017/03/07/actualidad/1488888989\\_432164.html](https://elpais.com/politica/2017/03/07/actualidad/1488888989_432164.html)> [consulta: 31 octubre 2022].
- El Plural (2019) *El franquismo contra los homosexuales: Represión, cárcel, manicomios, destierros, electroshocks...* [en línia] disponible en <[https://www.elplural.com/sociedad/el-franquismo-contra-los-homosexuales-represion-carcel-manicomios-destierros-electroshocks\\_219929102](https://www.elplural.com/sociedad/el-franquismo-contra-los-homosexuales-represion-carcel-manicomios-destierros-electroshocks_219929102)> [consulta: 31 octubre 2022].
- En Colombia (2022) *La Música y el Teatro* [en línia] disponible en <<https://encolombia.com/educacion-cultura/arte-cultura/historia-teatro/musica-y-teatro/>> [consulta: 2 juny 2022].
- Encore Tickets (2019) *A complete guide to every type of musical in musical theatre* [en línia] disponible en <<https://www.encoretickets.co.uk/articles/types-of-musicals/>> [consulta: 2 juny 2022].
- Ensayistas (2022) *El teatro: introducción a la literatura. Introducción a la obra dramática y su representación* [en línia] disponible en <<https://www.ensayistas.org/curso3030/genero/teatro/>> [consulta: 27 maig 2022].
- Escribir y meditar (2017) *Acción y Trama* [en línia] disponible en <<https://escribirymeditar.es/accion-y-trama/>> [consulta: 27 maig 2022].
- Especialidad de escenografía. Escuela Superior de Arte Dramático de Sevilla (2001) *El Tiempo Teatral* [en línia] disponible en <<http://esadsevillaescenografia.blogspot.com/2011/01/el-tiempo-teatral.html>> [consulta: 27 maig 2022].
- Especialidad de escenografía. Escuela Superior de Arte Dramático de Sevilla (2001) *El Espacio Teatral* [en línia] disponible en <<http://esadsevillaescenografia.blogspot.com/2011/01/el-espacio-teatral.html>> [consulta: 27 maig 2022].
- Espectáculos BCN (2022) *Teatro del siglo XX: características y obras* [en línia] disponible en <<https://www.espectaculosbcn.com/teatro-del-siglo-xx-caracteristicas-y-obras/>> [consulta: 2 juny 2022].
- Estructura teatral (2015) *Unidades Aristotélicas* [en línia] disponible en <<https://estructurateatral.wordpress.com/2015/06/18/unidades-aristotelicas/>> [consulta: 27 maig 2022].

- Etimologías de Chile (2022) *Sueño Americano* [en línia] disponible en <<http://etimologias.dechile.net/Expresiones/?Suen.o-americano>> [consulta: 12 juny 2022].
- Euroinnova (2019) *Qué es la armonía musical* [en línia] disponible en <<https://www.euroinnova.edu.es/blog/que-es-la-armonia-musical#iquestqueacutediferencia-hay-entre-la-melodiacutea-y-la-armoniacutea>> [consulta: 31 octubre 2022].
- Faro (2021) *Luminotècnia: què és i per a què serveix* [en línia] disponible en <<https://faro.es/ca/blog/luminotecnica/>> [consulta: 12 juny 2022].
- Federación de enseñanza de CC.OO. de Andalucía (2010) *El sistema educativo español desde 1970 hasta nuestros días* [en línia] disponible en <<https://www.feandalucia.ccoo.es/docu/p5sd7576.pdf>> [consulta: 31 octubre 2022].
- Filomusica (2020) *História de la Ópera desde sus orígenes hasta los Musicales* [en línia] disponible en <<https://www.filomusica.com/opera.html>> [consulta: 2 juny 2022].
- Forum Theatre (2022) *What Does Ad Libs Mean In Theatre?* [en línia] disponible en <<https://forum-theatre.com/what-does-ad-lib-mean-in-theatre/>> [consulta: 2 juny 2022].
- Four Over Four (2018) *Why does musical theatre sound so diferent thanpop music* [en línia] disponible en <<https://fouroverfour.jukely.com/culture/musical-theater-sound-different-pop/>>[consulta: 2 juny 2022].
- García De León, M. i García De Cortázar, M. (1992) *Estudios: Universidad y universitarios* [en línia] disponible en <<https://www.educacionyfp.gob.es/dam/jcr:ee6887fc-8bb1-4d9e-b6ce-c23d94c3b93a/re199206-pdf.pdf>> [consulta: 31 octubre 2022].
- Groove Academia (2021) *¿Qué es la comèdia musical?* [en línia] disponible en <<https://grooveacademia.com/que-es-la-comedia-musical-por-sebastian-bandera/>> [consulta: 2 juny 2022].
- Guitarrista Paso a Paso (2017) *Armadura musical* [en línia] disponible en <<https://guitarristapasoapaso.com/teoria-musical/armadura-musical/>> [consulta: 2 novembre 2022].
- IES Fuente (2022) *Características del teatro* [en línia] disponible en <[http://www.iesfuente.com/departamentos/latin\\_comun/castellano/gram\\_cas/Tipos\\_texto/GenJCCelTeatro.htm](http://www.iesfuente.com/departamentos/latin_comun/castellano/gram_cas/Tipos_texto/GenJCCelTeatro.htm)> [consulta: 27 maig 2022].
- Ilerna (2020) *Eneatipos de personalidad para el diseño de personajes* [en línia] disponible en <<https://www.ilerma.es/blog/aprende-con-ilerma-online/imagen-sonido/eneatipos-de-personalidad/>> [consulta: 27 maig 2022].
- IMDb (2022) *Bernadette Peters* [en línia] disponible en <[https://www.imdb.com/name/nm0001613/bio?ref\\_=nm\\_ov\\_bio\\_sm](https://www.imdb.com/name/nm0001613/bio?ref_=nm_ov_bio_sm)> [consulta: 12 juny 2022].
- IMDb (2022) *Kristin Chenoweth* [en línia] disponible en <[https://www.imdb.com/name/nm0155693/bio?ref\\_=nm\\_ov\\_bio\\_sm](https://www.imdb.com/name/nm0155693/bio?ref_=nm_ov_bio_sm)> [consulta: 12 juny 2022].
- Instituto de Estadística de Cataluña (2022) *Nombres de la población. Nacidos entre 1930 - 1939* [en línia] disponible en <<http://www.idescat.cat/noms/?t=1930-1939&lang=es>> [consulta: 31 octubre 2022].

- Jolly Roger Youth Theatre (2018) *What Are the Different Types of Musical Theatre Singing* [en línia] disponible en <<https://fouroverfour.jukely.com/culture/musical-theater-sound-different-pop/>> [consulta: 2 juny 2022].
- Kenrick. J (2020) *Musicals101.com* [en línia] disponible en <<https://www.musicals101.com/index.html>> [consulta: 12 juny 2022].
- La Vanguardia (2012) *Barcelona vivió en 1970 y 1980 dos de sus etapas musicales más creativas* [en línia] disponible en <<https://www.lavanguardia.com/cultura/20120310/54267072394/barcelona-1970-1980-musicales-creativas.html>> [consulta: 31 octubre 2022].
- LaCasona (2021) *Breve historia del teatro* [en línia] disponible en <<https://lacasona.es/breve-historia-del-teatro/>> [consulta: 2 juny 2022].
- Las canciones de la mili (2006) *Breve historia de la mili* [en línia] disponible en <<https://cancionesdemili.webcindario.com/Breve%20Historia%20de%20la%20Mili.htm>> [consulta: 31 octubre 2022].
- Lengua. La guía (2014) *Teatro de la segunda mitad del XIX* [en línia] disponible en <<https://lengua.laguia2000.com/literatura/teatro-de-la-segunda-mitad-del-xix>> [consulta: 2 juny 2022].
- Library (2022) *COROS DRAMÁTICOS. Según la teoría de Eric Bentley y Luisa Josefina Hernández, existen siete géneros teatrales mayores:* [en línia] disponible en <<https://1library.co/document/y872e8rz-dram%C3%A1ticos-seg%C3%BAnteor%C3%ADa-bentley-josefina-hern%C3%A1ndez-g%C3%A9neros-teatrales.html>> [consulta: 27 maig 2022].
- Literatura Universal Web (2016) *La renovación del teatro europeo en la segunda mitad del siglo XIX: un nuevo teatro y unas nuevas formas de pensamiento* [en línia] disponible en <<https://literaturauniversalweb.wordpress.com/2016/07/08/la-renovacion-del-teatro-europeo-en-la-segunda-mitad-del-siglo-xix-un-nuevo-teatro-y-unas-nuevas-formas-de-pensamiento/>> [consulta: 2 juny 2022].
- Live About dotcom (2018) *5 Classic Broadway Song Types* [en línia] disponible en <<https://www.liveabout.com/classic-broadway-song-types-3219499>> [consulta: 2 juny 2022].
- London Theatre (2022) *A complete guide to every type of musical in musical theatre* [en línia] disponible en <<https://www.encoretickets.co.uk/articles/types-of-musicals/>> [consulta: 2 juny 2022].
- Londres Web (2022) *West End* [en línia] disponible en <[https://www.londresweb.com/west\\_end\\_londres.htm](https://www.londresweb.com/west_end_londres.htm)> [consulta: 13 juny 2022].
- Lucía Díaz Música (2020) *El teatro Medieval* [en línia] disponible en <<https://luciadiazmusica.jimdofree.com/inicio/4%C2%BA-e-s-o-artes-esc%C3%A9nicas/tema-3/>> [consulta: 2 juny 2022].
- Mar de Alborán (2009) *Parámetros del sonido: altura, duración, intensidad y timbre* [en línia] disponible en <[http://maralboran.org/wikipedia/index.php/%C2%ADPar%C3%A1metros\\_del\\_sonido: altura%2C\\_duraci%C3%B3n%2C\\_intensidad\\_y\\_timbre](http://maralboran.org/wikipedia/index.php/%C2%ADPar%C3%A1metros_del_sonido: altura%2C_duraci%C3%B3n%2C_intensidad_y_timbre)> [consulta: 12 juny 2022].
- Mayo Clinic (2017) *Duelo Complicado* [en línia] disponible en <<https://www.mayoclinic.org/es-es/diseases-conditions/complicated-grief/symptoms-causes/syc-20360374>> [consulta: 31 octubre 2022].

- Mayo Clinic (2022) *Embarazo semana a semana* [en línia] disponible en <<https://www.mayoclinic.org/es-es/healthy-lifestyle/pregnancy-week-by-week/in-depth/pregnancy/art-20047208>> [consulta: 31 octubre 2022].
- Media Consulting (2020) *Productor vs. productor ejecutivo* [en línia] disponible en <<https://mediaconsulting.es/productor-vs-productor-ejecutivo-quien/>> [consulta: 12 juny 2022].
- Metropoli (2018) *Aquellos 'bares de copas' que marcaron la noche barcelonesa* [en línia] disponible en <[https://www.metropoliabierta.com/vivir-en-barcelona/ocio/bares-copas-marcaron-noche-barcelonesa\\_8731\\_102.html](https://www.metropoliabierta.com/vivir-en-barcelona/ocio/bares-copas-marcaron-noche-barcelonesa_8731_102.html)> [consulta: 31 octubre 2022].
- Musical Latino (2013) *Formas de espectáculos musicales de principios del siglo XX* [en línia] disponible en <<http://musicallatino.blogspot.com/2013/03/formas-de-espectaculos-musicales-de.html>> [consulta: 2 juny 2022].
- Musical Mum (2021) *8 Different Types of Musicals* [en línia] disponible en <<https://www.musicalmum.com/types-of-musicals/>> [consulta: 2 juny 2022].
- National Institute of Mental Health (2020) *Transtorno por estrés postraumático* [en línia] disponible en <<https://www.nimh.nih.gov/health/publications/espanol/trastorno-por-estres-postraumatico>> [consulta: 31 octubre 2022].
- Ok diario (2021) *Guía para escribir tu guion de teatro* [en línia] disponible en <<https://okdiario.com/howto/como-escribir-guion-teatro-3579925>> [consulta: 2 juny 2022].
- Plot Twist (2019) *Plot twist. Qué es, significado y ejemplos* [en línia] disponible en <<https://www.plottwist.es/plot-twist/>> [consulta: 31 octubre 2022].
- Plusesmas.com (2022) *Barbra Streisand* [en línia] disponible en <[https://www.plusesmas.com/nostalgia/biografias/barbra\\_streisand/](https://www.plusesmas.com/nostalgia/biografias/barbra_streisand/)> [consulta: 12 juny 2022].
- Promoción musical.es (2022) *Teatro del musical: Qué es, Historia, Evolución y mucho más* [en línia] disponible en <<https://promocionmusical.es/teatro-musical>> [consulta: 2 juny 2022].
- Proyectando ideas (2009) *Escenografía básica para teatro actual* [en línia] disponible en <<https://proyectandoideas.files.wordpress.com/2009/04/resumen-de-escenografia-basica-para-teatro-actual.pdf>> [consulta: 2 juny 2022].
- Público (2013) *Las leyes de Franco para oficializar el miedo* [en línia] disponible en <<https://www.publico.es/actualidad/leyes-franco-oficializar-miedo.html>> [consulta: 31 octubre 2022].
- Relatos magar (2018) *No saber la diferencia entre Tema, Trama y Argumento arruinará tu novela* [en línia] disponible en <<https://relatosmagar.com/diferencia-entre-tema-trama-argumento/>> [consulta: 27 maig 2022].
- Retóricas (2022) *Ejemplos de Figuras de Apelación* [en línia] disponible en <<https://www.retoricas.com/2012/03/ejemplos-de-figuras-retoricas-de.html>> [consulta: 2 juny 2022].
- RTVE (2016) *“La homosexualidad durante el franquismo”, en ‘Documentos RNE’* [en línia] disponible en <<https://www.rtve.es/radio/20161104/homosexualidad-durante-franquismo-documentos-rne/1437107.shtml>> [consulta: 31 octubre 2022].
- Scena: Escuela de artes escénicas (2022) *Escenografía teatral ¿Cómo hacer una escenografía de teatro?* [en línia] disponible en

- <<https://scenamalaga.com/escenografia-teatral-como-hacer-una-escenografia-de-teatro/>> [consulta: 2 juny 2022].
- Soy de Cine (2020) *Que és Plot Twist: significado y ejemplos* [en línia] disponible en <<https://soydecine.com/plot-twist-significado/>> [consulta: 31 octubre 2022].
  - Superprof (2019) *Have you seen a Book Musical?* [en línia] disponible en <<https://www.superprof.com/blog/what-are-libretto-musicals/>> [consulta: 2 juny 2022].
  - Superprof (2019) *Musicals Come in All Different Types* [en línia] disponible en <<https://www.superprof.com/blog/types-of-musicals/>> [consulta: 2 juny 2022].
  - Superprof (2019) *What Type of Musical is a Revue?* [en línia] disponible en <<https://www.superprof.com/blog/type-of-musical-revue/>> [consulta: 2 juny 2022].
  - Teatralizarte (1999) *Espacio y Tiempo* [en línia] disponible en <<https://www.teatralizarte.com.ar/07-DRAMATURGIA/07-01-ESTRUCTURA/espacioytiempo/espacioytiempo.htm>> [consulta: 27 maig 2022].
  - Teatralizarte (1999) *Peluquería teatral* [en línia] disponible en <<https://www.teatralizarte.com.ar/05-MASCARA/05-03-MAQUILLAJE/peluqueriateatral/peluqueriateatral.htm>> [consulta: 2 juny 2022].
  - Teatro Luis Poma (2020) *Lo que no sabías del vestuario teatral* [en línia] disponible en <<https://teatroluispoma.com/2020/04/07/lo-que-no-sabias-del-vestuario-teatral/#:~:text=El%20vestuario%20es%20el%20conjunto,a%20trav%C3%A9s%20de%20los%20a%C3%B1os.&text=En%20el%20teatro%20griego%20la%20vestimenta%20ten%C3%ADa%20valor%20ritual>> [consulta: 2 juny 2022].
  - Test Enagrama (2022) *Lso 9 Tipos de Personalidad o Eneatipos de Eneagrama* [en línia] disponible en <<https://testeneagrama.com/web/eneatypes.html>> [consulta: 27 maig 2022].
  - The Broadway Warm-Up (2014) *You Want Me To Sing WHAT?!?!?... A Guide to Deciphering The Breakdowns* [en línia] disponible en <<https://fouroverfour.jukely.com/culture/musical-theater-sound-different-pop/>> [consulta: 2 juny 2022].
  - The Inside Voice (2017) *Types of Musical Theatre Songs* [en línia] disponible en <<https://jollyrogeryt.wixsite.com/jollyrogeryt/post/types-of-musical-theatre-songs>> [consulta: 2 juny 2022].
  - Thuya: formació professional (2022) *Conceptos principales del maquillaje teatral* [en línia] disponible en <<https://escuela.thuya.com/766-conceptos-principales-del-maquillaje-teatral/#:~:text=Las%20principales%20caracter%C3%ADsticas%20del%20maquillaje,consigue%20profundizar%2C%20esconder%20y%20reducir>> [consulta: 2 juny 2022].
  - Tipos de arte (2020) *Teatro del siglo XIX – Características, Conceptos y Representantes* [en línia] disponible en <<https://tiposdearte.com/teatro/siglo-xix>> [consulta: 2 juny 2022].
  - Tipos de arte (2022) *Género dramático: qué es, características, tipos, estructura, autores, origen y más* [en línia] disponible en <<https://tiposdearte.com/literatura/generos-literarios/dramatico>> [consulta: 27 maig 2022].
  - Tipos.com.mx (2019) *Tipos de utilerías* [en línia] disponible en <<https://tipos.com.mx/tipos-de-utilerias>> [consulta: 2 juny 2022].

- Titerenet (2004) *Clímax* [en línia] disponible en <<https://www.titerenet.com/2004/01/10/climax/>> [consulta: 31 octubre 2022].
- Titerenet (2022) *La acción en el teatro* [en línia] disponible en <<https://www.titerenet.com/2013/01/15/la-accion-en-el-teatro/>> [consulta: 2 juny 2022].
- Toda la Música (2017) *Las sutiles diferencias entre un musical y una ópera no son las que imaginas* [en línia] disponible en <<https://www.todalamusica.es/las-sutiles-diferencias-musical-una-opera-no-las-imaginas/>> [consulta: 2 juny 2022].
- Ukelelegirl (2018) *Nomenclatura de las notas musicales – Latina y Anglosajona* [en línia] disponible en <<https://ukelelegirl.es/los-acordes-del-ukelele/nomenclatura-de-las-notas-latina-y-anglosajona>> [consulta: 5 novembre 2022].
- Un Profesor (2020) *Tipos de Personajes* [en línia] disponible en <<https://www.unprofesor.com/lengua-espanola/tipos-de-personajes-4470.html>> [consulta: 27 maig 2022].
- Un Profesor (2022) *Género dramático: características y ejemplos* [en línia] disponible en <<https://www.unprofesor.com/lengua-espanola/genero-dramatico-caracteristicas-y-ejemplos-3864.html>> [consulta: 27 maig 2022].
- Universitat de Barcelona (2012) *Facultad de Bellas Artes* [en línia] disponible en <<https://www.ub.edu/portal/web/bellasartes/historia>> [consulta: 31 octubre 2022].
- Universitat de Barcelona (2012) *Facultad de Filología y Comunicación* [en línia] disponible en <<https://www.ub.edu/portal/web/filologia-comunicacion/historia>> [consulta: 31 octubre 2022].
- Universitat de Barcelona (2012) *La Universidad* [en línia] disponible en <<https://www.ub.edu/web/portal/es/la-ub/la-universidad/historia/>> [consulta: 31 octubre 2022].
- Universitat de Barcelona (2012) *Los derechos civiles de la mujer durante el Franquismo* [en línia] disponible en <<http://www.ub.edu/ciudadania/hipertexto/evolucion/introduccion/civiles/civ3.htm>> [consulta: 31 octubre 2022].
- Vogue (2022) *Marilyn Monroe* [en línia] disponible en <<https://www.vogue.es/moda/modapedia/personajes/marilyn-monroe/101>> [consulta: 12 juny 2022].
- Wayra Educa (2019) *Género dramático* [en línia] disponible en <<https://wayraeduca.com/genero-dramatico/>> [consulta: 27 maig 2022].
- Zarzulerías (2018) *Zarzuela y comedia musical* [en línia] disponible en <<https://promocionmusical.es/teatro-musical>> [consulta: 2 juny 2022].

## CONTINGUT AUDIOVISUAL

- Altozano, J. (2017) *Qué es un ACORDE. Tipos de Acordes. La Explicación Definitiva*. [Video online] disponible en <<https://youtu.be/YDX4xULkwc>> [consulta: 12 juny 2022].
- Altozano, J. (2017) *Qué es un INTERVALO MUSICAL. La Explicación Definitiva*. [Video online] disponible en <<https://youtu.be/KbIRXKP6GfY>> [consulta: 12 juny 2022].

- Altozano, J. (2017) *Qué es una ESCALA MUSICAL. La Explicación Definitiva.* [Video online] disponible en <<https://youtu.be/OdYIS8KXdFI>> [consulta: 12 juny 2022].
- Altozano, J. (2017) *Qué son las TONALIDADES. Tonalidad mayor y menor.* [Video online] disponible en <<https://youtu.be/o6aOC3rERF0>> [consulta: 12 juny 2022].
- Altozano, J. (2017) *TUTORIAL DE ARMONÍA Y ACORDES. FÁCIL* [Video online] disponible en <<https://youtu.be/GUEUlw3rDEc>> [consulta: 12 juny 2022].
- Altozano, J. (2018) *¿Por qué medimos el RITMO así?. Compás de 4/4, 2/4, 6/8, 3/4...* [Video online] disponible en <<https://youtu.be/faBivRMi2LY>> [consulta: 12 juny 2022].
- Altozano, J. (2019) *¿Qué emociones producen las 7 escalas modales?* [Video online] disponible en <<https://youtu.be/8i7K9GYzbiY>> [consulta: 12 juny 2022].
- Altozano, J. (2019) *Explicación Definitiva de los MODOS Jónico, Dórico, Frigio, Lidio, Mixolidio, Eólico y Locrio* [Video online] disponible en <<https://youtu.be/e9ay6zMICw8>> [consulta: 12 juny 2022].
- Altozano, J. (2019) *Modas Musicales de 1950 a 2010* [Video online] disponible en <<https://youtu.be/5MbcqxZvMgE>> [consulta: 31 octubre 2022].
- Altozano, J. (2019) *TRUCO INCREÍBLE PARA ENTENDER ACORDES Y ESCALAS: El Círculo de Quintas* [Video online] disponible en <[https://youtu.be/BRBTCIK\\_9\\_g](https://youtu.be/BRBTCIK_9_g)> [consulta: 2 novembre 2022].
- Altozano, J. (2021) *LEIMOTIFS: cuando la banda sonora REVELA la trama de la película* [Video online] disponible en <<https://youtu.be/jXnLXLQ47ZY>> [consulta: 12 juny 2022].
- alvarogarcesmusic (2019) *Cómo componer una canción* [Video online] disponible en <<https://youtu.be/roZ-AVrfHMA>> [consulta: 31 octubre 2022].
- Aprendercine.com (2019) *5 TIPS para CREAR PERSONAJES interesantes [Curso GUIÓN #5]* [Video online] disponible en <<https://youtu.be/NB4fNqJXxTQ>> [consulta: 31 octubre 2022].
- Aprendercine.com (2019) *COMO ESCRIBIR un GUIÓN de CINE 6 PASOS CURSO GUIÓN #1* [Video online] disponible en <<https://youtu.be/U9XodE-rxe0>> [consulta: 31 octubre 2022].
- Aprendercine.com (2019) *COMO ESCRIBIR una SINOPSIS de una PELICULA CURSO GUIÓN #3* [Video online] disponible en <<https://youtu.be/P9FXCYCTYCH4>> [consulta: 31 octubre 2022].
- Aprendercine.com (2019) *Cómo hacer un BUEN GUIÓN de CINE [3 ACTOS] CURSO GUIÓN #6* [Video online] disponible en <<https://youtu.be/2qiB7gsLFUY>> [consulta: 31 octubre 2022].
- Aprendercine.com (2019) *ESCALETA de GUIÓN DE CINE Y TV CURSO GUIÓN #4* [Video online] disponible en <<https://youtu.be/mXX6CITNivE>> [consulta: 31 octubre 2022].
- Aprendercine.com (2019) *GUIÓN LITERARIO Formato universal + PLANTILLA [CURSO GUIÓN #7]* [Video online] disponible en <<https://youtu.be/MYoopQsKz58>> [consulta: 31 octubre 2022].
- Aprendercine.com (2019) *LA IDEA Cómo ESCRIBIR UN GUIÓN de CORTO o LARGOMETRAJE* [Video online] disponible en <<https://youtu.be/iOe9h9bD66s>> [consulta: 31 octubre 2022].



- Aprendercine.com (2020) *RECURSOS NARRATIVOS – Cómo CONTAR UNA HISTORIA interesante* [Vídeo online] disponible en <<https://youtu.be/2sj8geewe7E>> [consulta: 31 octubre 2022].
- Gregorio, D. (2018) *¿Cómo componer una canción?* [Vídeo online] disponible en <<https://youtu.be/AHX1QFcCsSE>> [consulta: 31 octubre 2022].
- Gregorio, D. (2018) *¿Cómo componer una canción? Parte II (mejorando la melodía)* [Vídeo online] disponible en <<https://youtu.be/IN2UOIkRbCU>> [consulta: 31 octubre 2022].
- Gregorio, D. (2018) *¿Cómo componer una canción? Parte III (Rearmonizando la melodía)* [Vídeo online] disponible en <<https://youtu.be/TR-Jl4mLh8o>> [consulta: 31 octubre 2022].
- Pere Hernández Music (2021) *¿Cómo COMPONER tres MELODÍAS? / Cuando te quedas SIN INSPIRACIÓN* [Vídeo online] disponible en <[https://youtu.be/8cZaNcMR\\_AU](https://youtu.be/8cZaNcMR_AU)> [consulta: 31 octubre 2022].
- Pere Hernández Music (2021) *¿Cómo hacer una MELODÍA? ADORNOS MUSICALES Parte 1* [Vídeo online] disponible en <<https://youtu.be/6llGFt1lStY>> [consulta: 31 octubre 2022].
- Pere Hernández Music (2022) *¿Cómo Hacer Canciones Tristes?* [Vídeo online] disponible en <<https://youtu.be/90SII-l2VEs>> [consulta: 31 octubre 2022].
- Pere Hernández Music (2022) *5 PATRONES DE ACORDES QUE HAS DE CONOCER!* [Vídeo online] disponible en <<https://youtu.be/OUYHbsK3iLo>> [consulta: 31 octubre 2022].
- Taller De Música Online (2021) *Las mejores progresiones de acordes para componer tus propias canciones / Armonía y Composición* [Vídeo online] disponible en <<https://youtu.be/AvoK7TJJwPs>> [consulta: 31 octubre 2022].

## LLIBRES

- Cardenas, V. (2013) *Manual de iluminación*. Baja California: Creative Commons.
- Eslava, J. (2008) *Los años del miedo*. Barcelona: Editorial Planeta
- García, B. (2020) *monólogo/soliloquio*. Madrid: DETLI
- Guiluz i Vidal, T. i Juanmartí i Generès, E. (2016) *Llengua catalana i literatura*. Barcelona: La Galera.
- Kenrick, J. (2010) *Musical Theatre: A History*. Gran Bretanya: Bloomsbury.
- Marcer, À. i Bartomeu, E. (2009) *Taller de teatro musical: Una guía práctica eficaz para montar, paso a paso, un musical*. Barcelona: Alba Editorial.
- Román, N. (2001) *Teatro y verso: cómo decir el verso teatral*. México: Árbol editorial.
- Sirlin, E. (2005) *La luz en el teatro, manual de iluminación*. Buenos Aires: Instituto Nacional del Teatro.

## TREBALLS

- Navarrete, I. (2019) *Arquitectura y Danza. Simbiosis*. Treball de final de grau. Madrid: Universitat Eduardo Javiar Pío.

- Sola, A. (2018) *Construir con la luz. La escenografía teatral de Robert Wilson*. Treball de final de grau. València: Universitat Politècnica de València.

## DICCIONARIS

- Asociación de Academias de la Lengua Española (2021) *Real Academia Española*. Actualización 2021. Espanya: Online.
- Institut d'Estudis Catalans (2021) *Diccionari de la llengua catalana*. Catalunya: Online.
- Merriam-Webbster (2021) *Merriam-Webbser*. Actualización 2021. Gran Bretanya: Online.

## APUNTS

- Canals, M. (2022) *Com maquillar-se per a una representació teatral*. Document inèdit. Barcelona: Memory. Escola de Teatre, Dansa i Musical.

## IL·LUSTRACIONS

- Il·lustració 1: Kowwzan, T., 1997. *Resumen y adaptación del artículo de Tadeusz Kowzan “El signo en el teatro”* [adaptació taula online] disponible en: <<https://arteescenicas.wordpress.com/2010/03/21/signos-y-significados-en-el-teatro/>> [consulta: 12 juny 2022].
- Il·lustració 2: 2020. *Exemple d'un guió d'una obra teatral* [imatge online] disponible en: <<https://scriptmag.com/screenplays/from-eye-to-ear-adapting-from-stage-to-radio>> [consulta: 12 juny 2022].
- Il·lustració 3: 2020. *Giselle. Ballet de la Ópera de París. Con diseños de Alexander Benois de 1910* [imatge online] disponible en: <<https://www.operaworld.es/los-disenos-de-alexandre-benois-de-1910-en-el-ballet-giselle-que-se-emite-en-directo-en-cines-desde-la-opera-de-paris-este-jueves-6-de-febrero/>> [consulta: 12 juny 2022].
- Il·lustració 4: 2018. *Exemple d'una escenografia corpòria produïda per una maqueta d'escenografia a un màster d'arquitectura*. [imatge online] disponible en: <<http://masterefimeras.com/taller-03-maquetas-escenografia>> [consulta: 12 juny 2022].
- Il·lustració 5: Reyes, E., 2019. *Don Juan o el festín de piedra de Molière*. [imatge online] disponible en: <[https://www.elconfidencial.com/viajes/2020-10-14/teatros-romanos-desconocidos-de-espana\\_2787027/](https://www.elconfidencial.com/viajes/2020-10-14/teatros-romanos-desconocidos-de-espana_2787027/)> [consulta: 12 juny 2022].
- Il·lustració 6: 2014. *Teatre romà de Mèrida* [imatge online] disponible en: <[https://www.elconfidencial.com/viajes/2020-10-14/teatros-romanos-desconocidos-de-espana\\_2787027/](https://www.elconfidencial.com/viajes/2020-10-14/teatros-romanos-desconocidos-de-espana_2787027/)> [consulta: 12 juny 2022].
- Il·lustració 7: Navarrete, C., 2019. *Esquemas tipos de escenarios escénicos* [imatge online] disponible en: <[https://oa.upm.es/54533/7/TFG\\_Navarrete\\_Carmona\\_Inma\\_2de2.pdf](https://oa.upm.es/54533/7/TFG_Navarrete_Carmona_Inma_2de2.pdf)> [consulta: 12 juny 2022].
- Il·lustració 8: *Parts de l'escenari* [imatge online] disponible en: <<http://effimeros-um.blogspot.com/2012/07/sobre-la-escenografia.html>> [consulta: 12 juny 2022].

- Il·lustració 9: Molinari, M., 2008. *Iluminación cenital*. [imatge online] disponible en: <<https://www.molinaripixel.com.ar/2008/05/28/posiciones-de-luz/>> [consulta: 12 juny 2022].
- Il·lustració 10: Molinari, M., 2008. *Contraluz*. [imatge online] disponible en: <<https://www.molinaripixel.com.ar/2008/05/28/posiciones-de-luz/>> [consulta: 12 juny 2022].
- Il·lustració 11: Molinari, M., 2008. *Iluminación frontal*. [imatge online] disponible en: <<https://www.molinaripixel.com.ar/2008/05/28/posiciones-de-luz/>> [consulta: 12 juny 2022].
- Il·lustració 12: Molinari, M., 2008. *Iluminación lateral*. [imatge online] disponible en: <<https://www.molinaripixel.com.ar/2008/05/28/posiciones-de-luz/>> [consulta: 12 juny 2022].
- Il·lustració 13: Moral, A., 2014. *Esquema matiz-saturació-brillo*. [imatge online] disponible en: <<https://aprendofotografia.wordpress.com/2014/08/20/13a-introduccion-al-color/>> [consulta: 5 novembre 2022].
- Il·lustració 14: Altozano, J., 2017. *Tipos de intervalos musicales*. [adaptació taula online] disponible en: <<https://youtu.be/KbIRXKP6GfY>> [consulta: 12 juny 2022].
- Il·lustració 15: Altozano, J., 2017. *Tipos de acordes*. [adaptació taula online] disponible en: <<https://youtu.be/YDX4xULlkwc>> [consulta: 12 juny 2022].
- Il·lustració 16: 2016. *Escala modal formada per les mateixes notes a partir de diferents notes de repòs*. [imatge online] disponible en: <<http://toquemosmusica.blogspot.com/2016/02/escalas-modales-modos-griegos.html>> [consulta: 12 juny 2022].
- Il·lustració 17: 2019. *Circle of Fifths*. [imatge online] disponible en: <<https://music.stackexchange.com/questions/88324/why-does-the-circle-of-fifths-have-to-be-symmetric>> [consulta: 5 novembre 2022].



**ANNEXOS**

## ANNEX 1: ELS SIGNES DEL TEATRE RESTANTS

A més dels signes lingüístics i dels signes corporals de l'aparença externa de l'actor, l'escenografia i musicals, també n' existeixen d'altres: els signes corporals i els sonsors.

Als signes corporals de l'expressió corporal són en els signes visuals de l'actor relacionats amb els seus moviments. En podem distingir tres: la mímica del rostre, les gesticulacions i els moviments escènics de l'actor.

**La mímica del rostre**, és el sistema de signes més afí a les formes de comunicació no lingüística. Aquest fa referència a l'expressió corporal de l'actor i als signes espacials i temporals creats per les tècniques del cos humà. Els signes musculars del rostre tenen un valor tan elevat que poden arribar a substituir amb èxit la paraula.

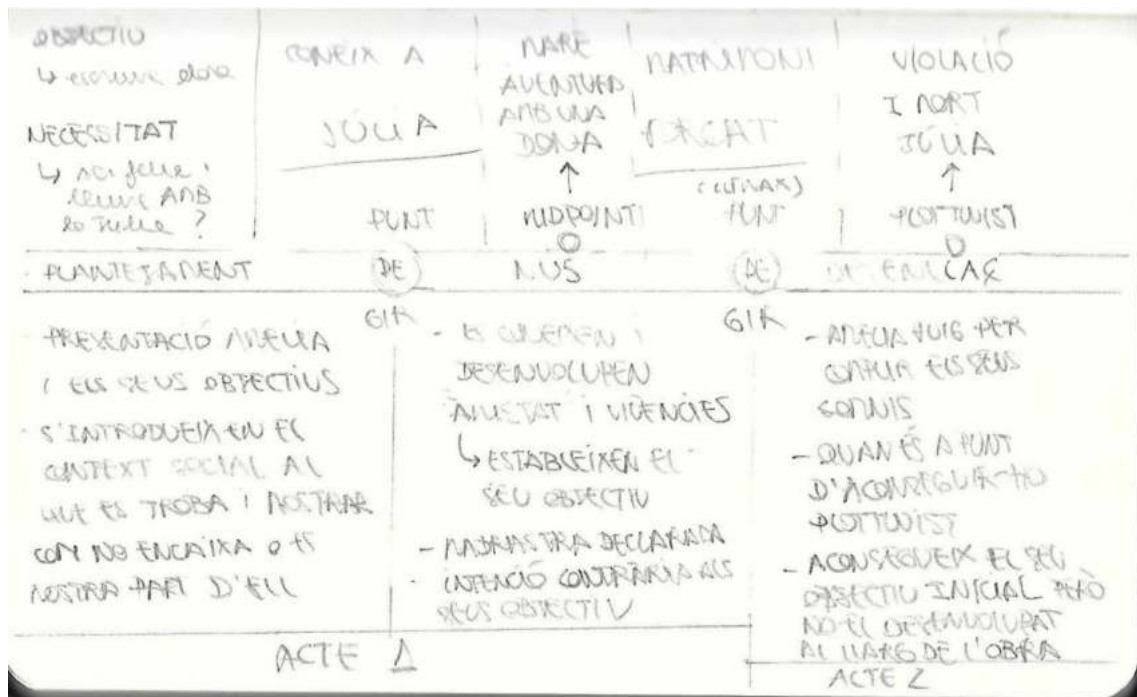
Hi ha tota mena de signes mímicis lligats a la comunicació no lingüística, com l'expressió d'emocions i sentiments (sorpresa, ira, malenconia...) i l'expressió de sensacions corporals i/o musculars (esforç, esgotament, mandra...)

**Les gesticulacions** són els moviments dels components o extremitats del cos o el cos sencer utilitzats per crear o comunicar signes. És el mitjà més enriquit i flexible per expressar pensaments, és a dir, el sistema de signes més desenvolupat. Aquests poden acompanyar a la paraula, substituir un element decoratiu o un accessori, o representar una emoció.

**Els moviments escènics** de l'actor fan referència als moviments de l'actor i les seves posicions dins de l'espai escènic. També es poden mencionar les entrades i les sortides, els moviments col·lectius i les formes de desplaçar-se. Aquests comprenen els desplaçaments i les posicions de l'espai escènic respecte els actors, els accessoris, els elements del decorat i els espectadors; a més de les entrades i sortides i els moviments col·lectius. També fa diferència a les diferents formes de desplaçament i les seves velocitats: el pas lent, precipitat, vacil·lant, majestuós...

D'altra banda, trobem els signes sonsors, conformats pels **efectes sonsors o el so**, un signe auditiu extern a l'actor. Aquests sons que arriben des de fora de l'escena solen ser el mitjà més eficient per a suggerir espais invisibles i continus que no es veuen. Aquest signe representa el pla sonor de l'espectacle el qual no pertany ni a la paraula ni a la música, sinó a tots els signes naturals produïts a escena: el so de les passes, el grinyol de les portes, el fregament entre accessoris... Aquests són conseqüències involuntàries de la comunicació que arriba a l'abast d'altres signes, les quals no es volen evitar. Només interessin els sorolls que a la vida real són signes naturals i que són reconstruïts artificialment com a finalitat de l'espectacle. Uns exemples serien la pluja, els sorolls d'una gran ciutat, un rellotge...

## ANNEX 2: ESQUEMA EIX CRONOLÒGIC ARGUMENT



## ANNEX 3: ESQUEMA DE LES ESCENES

- PROLOG → presentació vide Pepi, mare d'Analia, i explicació de la seva vida.  
i' introduirien els diferents membres de la família (antet/introducció/narradora)
- ESCENA 1 → Analia preparant-se pel seu primer dia d'universitat escrivint el seu diari com si l'expliqués a sa mare per primera cop des de la seva mort tot el que ha succeït. Presenta a la figura de la Isabel, el canal de l'exc de l'u Josep i el tracte cap als seus pares. Es mostra com una té un jans més humil-
- ESCENA 2 → De camí a la facultat es troba amb les seves amigues de la infància: Montse i Ane. Arriben moitant les seves diferències ideològiques i Analia mostra com no està d'acord amb el que s'esperava d'elles com a mares i ames de casa. Fleta arriben quan arriben a la universitat comença una vide que li ensenya a la classe que ha d'aver i tal (Parlen el mateix juntes a classe). Li comença a una festa per la nit.
- ESCENA 3 → A casa està molt contenta jugant-se i li d'entrempeix la Isabel, fent-li un interrogatori i dubtant d'ella. Analia li menteix i li diu que ha quedat per anar a sopar amb Ane i la Montse i després es queda a dormir a casa de la Montse. Conflict i contraposició entre Isabel i Analia. ~~comença amb Pepi~~
- ESCENA 4 → Es troba amb l'Àngela i se condueix fins al local on li presentaria als seus amics però tot a pare i a l'Àngela li diu que il·luminat a la Analia i a una noia que no coneix. Causó sobre com se senten, a que els hi crida l'atenció de l'astre i se jura com si parlés. Sorten del seu hangar (canyó) tornant a il·luminat tot l'escenari i els protagonistes començant un diàleg de veu. (Àngela li presenta els seus amics a la festa d'Analia i mostra que aquella noia, la Tàlia, és una de les seves amigues.
- Es fa joc quan es presenten mutuament
  - Parlen tota la nit ballant i rient

ESCENA 5 → ~~introducció~~ ~~nom~~ ~~nom~~ ~~de~~ ~~quina~~ ~~nit~~ ~~de~~ ~~traballa~~ ~~en~~ ~~el~~ ~~seu~~ ~~laboratori~~ ~~de~~ ~~Jeff~~  
 contant-li la seva mare el que ha succeït (muy admira de je que encara ho ha donat) de cop peguen la porta i apareixen l'Àngel i la Nothie preocupades perquè no l'han vist. Ells els hi explica el que li ha passat a la nit i els hi demana ajuda per a mantenir la "cantada". Després procedeix a explicar que ha conegut a Angel i elles li diuen que està perduda, ella ho nega perquè ve ho pot estar i insistenten en creïen a aquella NOÏ.

ESCENA 6 → Se camí a l'estada de facultat el suavíssim estava un tros de paper ple de precises dades i ven a una sala al costat del costat amb una esbelta reposant que sembla seu. Al mirar-se'ls li donen veu que és la Tàlia. Comença a parlar sobre la universitat, com han anat, que volia aconseguir... a part alguns d'amben a la universitat i que vingui l'Àngel i el amben a un acord i quedar-se mútament.

ESCENA 7 → Es ven el procés de com un passant els mesos i elles es van construint mentre traballa en el seu projecte joint. (Causa contada per la canadana del vestit verd ? Li ho ven de la Nothie i l'Àngel intenta quedar amb elles però sense èxit?)

ESCENA 8 → Agafant el llibre a una biblioteca de interceptar a Àngel i la Nothie. Estan farts que li amaguen informació i que no quedi amb elles per seu excuses. Fensen que queda amb el NOÏ del que els hi ve parlar aquell dia. L'Àngel avergonyida les fa caure i els hi diu que l'esperen fora. Quan ve a parlar se sent a una relació es faça amb un noi que resulta ser el seu atractiu i no per la vergonya seu el qual sempre ha actuat amb intencions mes amb d'una amistat amb elles. L'importància i tediós Pere. Però se li ve arribar una idea, proposen-li "fake dating" - davant de l'Àngel i la Nothie.

ESCENA 9 → Discutint amb l'Israel, en Josep intenta per una mica les seues fu Jeff no para de preguntar si ja e conegut a algun noi que l'interesi. L'Àngel explica que no necessita a Angel. Li parla quede afectada per les seues paraules i no sabent si tindrà dependència. Acaba molt enfadada amb la nothie i diu que l'única que pot decidir tenir la nothie ve se'n va a una nothie



per carnaval  
 ESCENA 40 → (l'Avallia) → de cop a la festa de disfresses que fan al vespre diu ve cridar a la Tullie per primer cop. De cop apareix el Pere, una mica parat de tot, mentre l'Avallia estava amb la Tullie i la resta dels seus amics. El Pere ve pare d'apropar-se a la Tullie i li diu que ve i ella es posa agressiu. S'entén amb la seva defensa els seus amics i la Tullie i s'inicia una barreja. Venen els del local, els separen i fan gaire. La Tullie s'emporta a l'Avallia a un local apartat i li pregunta si està bé i tal. Et a per una tensió comença a cridar i els parlava comencen a cantar expressant per primer cop el que sentien l'una per l'altre i finalment ho en un petó que resulta que escapa veient el Pere

ESCENA 41 → Són l'Avallia i la Tullie a un dit i ~~amb~~ dormides i amb cadenes varen cobertes per un llamp. S'aixequen les dues i la Tullie felicita a l'Avallia pel seu aniversari. Quan ven l'hora comença a canviar-se molt ràpid perquè s'ha fet tard. La Tullie li treu el temps de la nit anterior i li pregunta que significa i a que aniran elles amb això. Aaben duent-hi un petó perquè comencen a parlar oficialment

ESCENA 42 → (l'Avallia) → l'Avallia està a la festa d'aniversari acompanyada de tot el cercle social de la seva família i els seus amics de la infància, i els del local. El Pere li aparta de tot el grup de persones per a parlar un moment i li diu d'aprofundir la seva relació false a accions. Tots es rige, però després d'amaragar amb el motiu a ella com el seu petit secret, que és lesbiana. Avallia respon que "vegarien" i ella se li llança. Tots -hi un petó. Tots els de la sala comencen a "vibrar" i l'Avallia mira fixament a l'Avallia ja que no se la ven contenta i simple que amaga alguna cosa.

ESCENA 43 → (l'Avallia) → Tullie se porta lentament mentre plora. Comença a treure coses d'un calaixet per a treure el seu petit objecte però Tullie mira desconfiada / curiosa de coses que mai abans havia vist. Comença a llegir de que hi ha a la portada i ven que és de la seva mare. Li explica una mica de context del que és lesbiana: a la seva festa comença. Apeix la resta de les coses i descobreix que es tracta d'un amor de la seva mare per a

ESCENA 14 → Venen de la manifestació de RN i l'Àvia està en el moment i les ulleres de sol que portava. La Júlia està rajada però porta un mirall sortint i no se'n va més que amagar-se, però té molta por, molta. No s'han fent les paus i es projecten una vida, un futur, un guai juntes.

ESCENA 15 → <sup>experiència d'una caminada i parant caminant en fons</sup> (la namadora apareix i explica que el temps semblava una gran eina juntes, els instos es trobaven setmanes. És que ~~l'ha dit~~ <sup>l'ha dit</sup> que era una sorpresa, però més que una sorpresa és una forma ~~d'aparició~~ <sup>d'aparició</sup> ~~de no saber-ne~~ <sup>d'obrir-me</sup> ~~el que~~ <sup>actius</sup> (diu Àvia). Més en un comentari i l'Àvia l'explica) que avui veia l'anyversari de la seva mare, que ~~era~~ <sup>era</sup> celebra la vida, ho recorda la perduda i per això cada 8 d'abril la visita. Al costat de la mare també venen a una casa d'uns 40 anys parada amb el fruit amb uns flors.

L'Àvia que en la veu es queda de pedra i s'apropa a preguntar-li: "Mare, ~~estàs de veritat a la Pepi?~~" "Sí, érem amb nosaltres molt papers". "Dones ho debia de ser com per 6 anys més tard em recordar-se de l'anyversari de la meua mare i veure-la a viure". La dona es va girar amb els ulls plorosa i amb el plat que porta l'Àvia. No podia ni parlar: A... Àvia? Etc etc? "Aleshores tu ets la meua inamovible Àvia Àvia?" "Com saps que soc jo?" "Ho sé tot..." La Júlia ve entenia

ESCENA 16 → els i aleshores ve fer-li un costum, quan ve escaner el Cançoner ve agraït la seva versió i la seva experiència i vivència els anys posteriors a la seva "desaparició". Els li ve explicar la relació que tenia l'Àvia amb tot això i perquè de acabar amb en Josep. L'Àvia la torna a introduir a la seva família i els li explica que ella viu a França però que per aquestes dates sempre torna per recordar tot ~~que~~ <sup>que</sup> el que algun cop va ser. L'expliquen la del seure i ella els li ofereix que vinguen amb ells a França davant d'estrar per estar juntes sense amagar-se, cançons millor a la seva família i que puguen reflectir la seva història



ESCENA 20 → Torera e apareixen la cançonera i explica com l'Amèlie va acabar a França emmarcada del seu viudat, incapaç de finalitzar els seus estudis universitaris. En quant ve veïner la veu de Carmen ve cridar-la com a mare permetent a l'Amèlie treballar. Sota pseudònim marqués va publicar la ~~seua~~ història de la mare mare i ~~diverses històries~~ la seua creixent popularitat ve fer que la seua insensibilitat d'històries ~~força~~ forsiu tot un èxit però, per fi, 50 anys després de la seua mort i per primer cop sota el seu pseudònim aconseguix publicar el seu projecte, ~~però~~ no va poder complir la promesa de passar tota una vida juntes, però sí va aconseguir fer realitat el seu gran somni i complir amb l'ajuda de la Carmen tot el que desitjaves la seua mare pels seus ocells.

Per tant, aquest llibre se'l dedica a... la meua mare i primer amor (les ~~dues~~ <sup>seues</sup> representacions fora escenifiquen tota la història que ve explicant la cançonera fins que ve el que és la seua història i se d'aquest llibre el qual present).

## FINAL

traducció, tema mèic i lessons. → final, escena 43

## ANNEX 4: GUIÓ LITERARI



LA LLUITA	
PRIMER ACTE .....	1
PRÒLEG: UNA VIDA .....	1
ESCENA 1: EL DESPERTAR .....	10
[1] NOMÉS VULL .....	10
ESCENA 2: PRIMER DIA DE CLASSE .....	16
ESCENA 3: PREPARANT-SE .....	20
ESCENA 4: FESTA .....	23
[2] LA TROBADA .....	23
ESCENA 5: VAIG CONÈIXER A ALGÚ .....	27
ESCENA 6: TU UN ALTRE COP .....	31
ESCENA 7: PASSA EL TEMPS .....	34
ESCENA 8: BIBLIOTECA .....	35
ESCENA 9: SOPARS FAMILIARS .....	38
ESCENA 10: ÉS EL CARNESTOLTES .....	42
[3] CARNESTOLTES .....	42
[4] LA TROBADA - REPRISE .....	47
ESCENA 11: JUNTES PER FI .....	48
ESCENA 12: ANIVERSARI FELIÇ .....	51
ESCENA 13: LA CRUDA REALITAT .....	55
[5] LA VERITAT .....	56
SEGON ACTE .....	63
ESCENA 14: VOLS SER-HI O NO? .....	63
ESCENA 15: CEMENTIRI .....	67
ESCENA 16: TORNEM AMB LA CRUDA REALITAT .....	70
ESCENA 17: L'OLOR A PODRIT SEMPRE ACABA APAREIXENT ....	74
ESCENA 18: ON ETS? .....	79
ESCENA 19: SORTIM D'AQUÍ .....	82
ESCENA 20: EL VERTADER ACOMIADAMENT .....	84
[6] LA PÈRDUA D'AMÀLIA .....	87
EPÍLEG: EL MEU FINAL .....	91

**PRIMER ACTE**PRÒLEG: UNA VIDA

A l'únic racó de l'escenari on hi ha un focus encès hi destaca una dona que sembla estar iniciant l'etapa de la seva vida més avançada. Il·lueix un esplèndid vestit verd del qual només s'observa la part corresponent a l'escot pel fet que davant seu es troba un faristol.

NARRADORA

Una història mai es podrà entendre sense el seu context. Doncs res hauria succeït si l'any 1950 no existís.

S'apaga el focus i s'il·lumina l'escenari. La dona ja no hi és a escena, però apareix una noia jove, bruta i vestida amb parracs amb unes bosses picant a una porta.

Obren la porta

PEPI

Bon dia! Em dic Josefa, però em solen dir Jose o Pepi. Com he vist que esteu buscant una serventa pensava que-

Li tanquen la porta

PEPI (COND'T)

(desesperada)

AAAAAAA!

Pica diverses portes i totes li obren i tanquen.

Amb les bosses s'asseu a un banc on hi ha una dona llegint. La dona es gira cap ella i observa en l'estat en el qual es troba.

PILAR

Ei! Com et dius?

PEPI

És a mi senyora? Perdona, no volia molestar-la.

PILAR

Ni ho pensis joveneta. Però no em sona veure't per aquests carrers. Què has vingut nova?

PEPI

He vingut en recerca de feina, senyora. Però sembla que aquí tothom està molt ocupat.

PILAR

Doncs has tingut sort perquè resulta que necessito una nova serventa.

Pepi s'avança sobre ella per a donar-li una abraçada. Pilar s'aixeca i comencen a caminar dirigint-se cap a la nova llar i feina de la Pepi. Es veu una porta la qual Pilar procedeix a obrir mostrant a un noi més gran que la Pepi i una noia de la seva edat.

En quant obre la porta sembla que el temps es deté i tots queden parats. Alhora totes les llums de l'escenari s'atenuen menys dos focus que il·luminen a la Pepi i als dos joves, sent al centre del focus la noia. Al cap d'uns segons la il·luminació torna a la normalitat i comencen a dirigir-se cap als dos joves.

PILAR

Nois, us presento a la nostra nova serventa.

PEPI

Em dic Josefa però em solen dir Jose o Pepi.

CARMEN

Jo soc la Carmen i aquest és el meu germà gran, en Josep. Vine per aquí, et mostraré la teva habitació.

Surten d'escena Carmen i Pepi juntes. Per l'altra banda surt la Pilar. En Josep es queda a escena assegut llegint un diari. La Pepi torna a entrar amb una mena d'uniforme.

JOSEP

Ei, Pepi! Què em podries portar un cafetó?

PEPI

És clar que sí, no es preocupi vostè.

La Pepi se'n va cap a la cantonada on és la cuina i apareix la Carmen.



CARMEN

Què estàs fent?

PEPI

Preparar-li un cafè al teu germà.

CARMEN

Saps que ells se'l pot fer tot solet.

PEPI

Va no diguis rucades. És la meva feina.

CARMEN

(apropant-se a ella)

Jo només exposo realitats. Saps?

Marxa cap on és el Josep. En poc li segueix la Pepi amb el cafè. Arriba a on és el Josep i li dona el seu cafè.

JOSEP

(somrient)

Moltes gràcies, petita.

La Pepi reacciona posant-se vermella i se'n va d'escena dissimuladament. La Carmen reacciona molt sobtada i surt de l'escenari molesta. Es fa un fosc i en Josep surt d'escena.

S'il·lumina l'escenari i observa com la Pepi, la Pilar, la Carme, un home de mitjana edat i diverses serventes que duen el mateix uniforme que la Pepi.

PILAR

(abraçant-lo)

Cuida't, si us plau! No facis cap ximpleria per Déu.

JOSEP

No et preocupis mare, estaré bé.

Se separen.

JOSÉ

Tot anirà molt bé fill meu.

Es donen un cop de mans que indueix a una abraçada.

JOSEP

(cap a la Carmen)

No et portis molt malament.

CARMEN

Com pots dir això si soc un angelet?

Amb tendresa en Josep es gira cap a la Pepi i li agafa la mà delicadament.

JOSEP

Mai deixis de fer el meu cafè, ara és teu.

En Josep apropa la mà de la Pepi als seus llavis i li fa un petó. La Pepi s'enrojola i l'expressió de la Carmen canvia a una molèstia incontrolable.

JOSEP (COND'T)

Cuideu-vos tots molt. Dos anys no són res.

Obre la porta i marxa.

La Pilar abraça al seu marit i plora al seu pit. La Carme se'n va molesta i la Pepi la segueix. Acaben a la secció de l'escenari que simula la sala d'estar soles.

PEPI

Carmen, espera!

CARMEN

Què se suposa que ha sigut això?  
Què m'estàs amagant?

PEPI

No ha passat res! Jo no t'he amagat res mai! Com t'atreveixes?

CARMEN

(enfurismada)

Però que no tens ulls a la cara?  
Després de dos anys aquí i no te n'adones?

PEPI

(alterada)

Què no m'estàs dient? On és ara el teu coratge d'os valent?

Fosc.

Quan torna a il·luminar-se l'escenari es mostra a la Pepi plorant al sofà de la sala d'estar. Per la porta amb les maletes apareix en Josep. Deixa les bosses a terra al costat de la porta i s'apropa a la Pepi.

JOSEP

Petita, què et passa?

La Pepi apuja el cap i veu al Josep al seu costat. Amb llàgrimes a la cara salta a donar-li una abraçada.

PEPI

Josep! Pensava que no tornaries mai! T'he trobat molt a faltar...

JOSEP

(apartant-se per mirar-li a la cara)

Jo també petitona, però per fi puc fer l'única cosa que no m'he pogut treure del cap durant aquests mesos al servei militar.

En Josep l'agafa el rostre a la Pepi i s'inclina per a fer-li un petó, al qual la Pepi respon.

En Josep i la Pepi surten d'escena i apareixen de nou amb un nadó en braços. S'apropen plens de felicitat en José i la Pilar.

PILAR

Però mira com ha crescut!

JOSEP

És que creixen massa ràpid.

JOSÉ

És perfecta. Bona feina, fill meu.

PEPI

És preciosa.

Es fa un fosc i només es veu a una nena d'uns cinc anys amb un os de peluix a la mà amagant-se rere el sofà.

PEPI (OFF)

Amàlia! Amàlia!

Amàlia puja el cap per sobre del sofà i quan veu a la Pepi entrar es torna a amagar.

PEPI (COND'T)

(fingint)

Mmmm... On s'haurà ficat? Potser està...

S'apropa al sofà i l'agafa en braços.

PEPI (COND'T)

Aquí!

Amàlia riu molt. S'asseuen les dues al sofà, l'Amàlia a sobre de la faldilla de la Pepi.

AMÀLIA PETITA

No és just! Ets molt bona jugant a això!

PEPI

(rient-se)

Tu algun dia també ho seràs, osset.

La Pepi li fa pessigolles i l'Amàlia riu, però al final acaba abstreta mirant una foto a sobre de la xemeneia.

PEPI (COND'T)

Què et passa, osset?

AMÀLIA PETITA

(encuriosida)

Qui és aquella de la foto, mama?

La Pepi es posa nerviosa i baixa a l'Amàlia de la seva faldilla aixecant-se.

PEPI

(molt seriosa)

Aquella és la teva tieta, però ella ja no hi és, així que no preguntis més per ella.

AMÀLIA PETITA

Però què li ha passat?

Segueix a la seva mare mentre es dirigeix cap a la foto per a treure-la del mig.

PEPI

(molesta i nerviosa)

Amàlia, t'he dit que no facis més preguntes.

AMÀLIA PETITA

Però...

PEPI

(cridant)

AMÀLIA!

Es fa el silenci i a l'Amàlia se li omplen els ulls de llàgrimes.

AMÀLIA PETITA  
 (a punt de plorar)  
 Perdona'm mama, jo no et volia  
 molestar...

PEPI  
 (apropant-se a l'Amàlia  
 seria, però una mica penedida)  
 No et preocupis és que...

De cop la Pepi cau a terra inconscient als peus de l'Amàlia.

AMÀLIA PETITA  
 (cridant i plorant espantada)  
 MAMA! MAMA! PAPA AJUDA! IAIA! IAIO!  
 SI US PLAU, AJUDA!  
 (sacsejant a la Pepi)  
 MAMA DESPERTA! MAMA SI US PLAU!  
 MAMA!

Apareix en Josep.

JOSEP  
 Amàlia, si us plau, quin és tot  
 aquest xivar-...  
 (cridant)  
 PEPI! Petita, desperta!

En Josep la sacseja una mica i com veu que no es desperta  
 l'agafa en braços i se l'emporta.

JOSEP (COND'T)  
 (cap a l'Amàlia)  
 Amàlia tu queda't aquí. Puja a la  
 teva habitació i juga una estona,  
 Tranquil·la que tot estarà bé.

En Josep surt d'escena amb la Pepi en braços i l'Amàlia  
 abraça al seu peluix i surt corrents i plorant.

Es fa un fosc i només s'encén un focus al mig de l'escenari  
 il·luminant un llit amb una Pepi molt demacrada dins i al  
 costat una nena pre-adolescent al costat llegint un llibre.

AMÀLIA PRE-ADOLESCENT  
 Aleshores ell va apropar-se-li i...

PEPI MALALTA  
 Oset, escolta'm. He de dir-te una  
 cosa.

AMÀLIA PRE-ADOLESCENT

No, mama, has de descansar.

PEPI MALALTA

Recordes a la teva tieta? Ella es deia Carmen i...

AMÀLIA PRE-ADOLESCENT

Mama, si us plau, no. Ara estàs molt feble i has de fer el mínim esforç possible. I menys per parlar d'ella.

PEPI MALALTA

Però ella no va fer res dolent...

(fa una pausa i agafa aire)

Nosaltres érem molt properes de jovenetes. Ens passàvem el dia juntes donant voltes per la casa. A ella li encantava escriure, però com jo no sabia llegir ella em va ensenyar perquè pogués llegir totes les seves històries. Sempre m'has recordat molt a ella: la vostra imaginació i creativitat, el vostre cor noble i pur, aquest somriure tan bonic, i els vostres rinxols castanys d'osset.

Comença a tossir i s'ofega una mica. Amàlia li apropa un got d'aigua, però ella el denega.

PEPI MALALTA (COND'T)

Ets el millor regal que m'ha portat la vida i no em puc permetre no saber que serà de tu en un futur. Pel que, m'has de prometre que sempre seràs tu mateixa, m'escoltes? Que ningú et digui que has de fer o com ho has de fer. Tu ets perfecta tal com ets, el meu petit osset.

(comença a plorar)

Mai parís d'escriure'm aquestes històries tan boniques, ni deixis de banda aquest somriure tan preciós que tu tens. Ets única i inigualable, d'acord? Sigues forta i valent tal com tu ets. T'estimo moltíssim el meu petit osset, molt i molt més del que et pots arribar a imaginar.

Li apropa la mà a la cara per a fer-li un petó al front. Un cop treu la mà l'Amàlia s'apropa a ella per a fer-li una abraçada, però quan la fa no nota el seu alè.

AMÀLIA PRE-ADOLESCENT  
 (sacsejant una mica a la Pepi)  
 Mama? Mama?! Mama, si us plau, no!  
 (cridant i plorant)  
 MAMA, NO! MAMA!

Es recolza a sobre el seu pit sanglotant i es fa un fosc.

Es torna a encendre el focus mateix focus que abans, però ara només està l'Amàlia sola tota vestida de negre sostenint un os de peluix. A manera de ritual es troba repetint en bucle les mateixes paraules amb els ulls tancats mentre plora.

AMÀLIA PRE-ADOLESCENT  
 Sigues forta i valent, tal com tu  
 ets. Sigues forta i valent, tal com  
 tu ets. Sigues forta i valent, tal  
 com tu ets. Sigues forta i valent,  
 tal com tu ets. Sigues forta i  
 valent, tal com tu ets...

Mentre l'Amàlia continua dient la mateixa oració en bucle apareix la dona del principi del tot a una cantonada.

NARRADORA  
 Però resulta que el seu somriure no  
 va tornar a ser el mateix.

AMÀLIA PRE-ADOLESCENT  
 Sigues forta i valent, tal com tu  
 ets.

Fosc.

ESCENA 1: EL DESPERTAR

S'il·lumina l'escenari. Hi ha una noia estirada al llit amb una llibreta buida. Va donant voltes pel llit contemplant el quadern.

Piquen a la porta. Amàlia es gira espantada abruptament cap on han picat.

SERVENTA MARIA  
Senyoreta Amàlia l'esmorzar és a  
taula.

AMÀLIA  
Merci, Maria. Ara vaig.

Es torna a estirar a sobre del llit derrotada.

AMÀLIA (COND'T)  
Bufff... Vinga, tu pots. El que ens  
vam prometre.

S'aixeca i mira al públic. Al fons de l'escenari es projecta el que estaria escrivint al diari.

[1] NOMÉS VULL

AMÀLIA (COND'T)  
(cap al públic)

AVUI ÉS EL PRIMER DIA  
D'UNA GRAN EXPERIÈNCIA  
DESPRÉS DE SIS INFERNALS ANYS  
PLENS D'UNA LLARGA ESPERA

PERÒ PER FI ARRIBA EL MEU MOMENT  
ARRIBA L'HORA DE L'ENLAIRAMENT

NO M'AGUANTO JA  
NECESSITO COMENÇAR  
PERÒ QUINA POR A FER EL GRAN PAS

NOMÉS VULL VOLAR  
LLIURE ENVOLTADA PELS QUE M'ESTIMEN  
NOMÉS VULL CRIDAR  
A PLENA VEU LA MEVA VIDA



NOMÉS VULL GAUDIR  
TENIR MOLTS AMICS  
I NO SER-HI A UNA GÀBIA  
VULL DESCOBRIR UN MÓN  
QUE M'ATRAPA

PRIMER DIA DE CARRERA  
TAMBÉ EL D'UN COMPTE ENRERE  
PER MARXAR D'AQUESTA CASA  
ASFIXIANT QUE EM TÉ ATRAPADA

ELS VULL PERDRE DE VISTA  
NO VULL MÉS NORMES ESTRICTES

NOMÉS VULL VIATJAR  
EL MÓN CONÈIXER  
I MERAVELLAR-ME TOT PLEGAT

NOMÉS VULL VOLAR  
LLIURE ENVOLTADA PELS QUE M'ESTIMEN  
NOMÉS VULL CRIDAR  
A PLENA VEU LA MEVA VIDA  
NOMÉS VULL GAUDIR  
TENIR MOLTS AMICS  
I NO SER-HI A UNA GÀBIA  
VULL DESCOBRIR UN MÓN  
QUE M'ATRAPA

I PER FI A PROP SOC  
D'APROPAR-ME AL MEU SOMNI  
D'ESCRIURE UNA NOVEL·LA  
I OMLINT-LA D'ORGULL FENT-LA

I POTSER ASSOLEIXO  
TOT EL QUE ELLA NO VA PODER FER  
NOMÉS VULL FER-LA PRESENT

NOMÉS VULL VOLAR  
 LLIURE ENVOLTADA PELS QUE M'ESTIMEN  
 NOMÉS VULL CRIDAR  
 A PLENA VEU LA MEVA VIDA  
 NOMÉS VULL GAUDIR  
 TENIR MOLTS AMICS  
 I NO SER-HI A UNA GÀBIA  
 VULL DESCOBRIR  
 I VULL SENTIR  
 I VULL MORIR  
 EN UN MÓN  
 QUE M'ESTIMA

Piquen a la porta de nou. Amàlia salta espantada a mirar cap a la porta en una posició molt ridícula.

SERVENTA MARIA  
 Senyoreta Amàlia, si us plau, baixi immediatament. La senyora Isabel l'està reclamant.

AMÀLIA  
 (fingidament cap a la porta)  
 Vaig ara mateix, Maria!

S'aixeca i es dirigeix a la porta. Arribar al menjador.

AMÀLIA (COND'T)  
 Bon dia a tothom!

ISABEL  
 Avui anem una mica massa amb la calma no? Recordes que avui comences les classes, cert?

De cop tot es congela menys l'Amàlia. Les llums s'atenuen menys el focus que la destaca a ella.

AMÀLIA  
 (cap al públic)  
 Aquesta és la Isabel, la segona dona del meu pare. Una autèntica toca pilotes insuportable. És deu anys menor que el papa i completament el contrari al que la meva mare era. És una dona

superficial,                      aprofitada,  
 interessada, maniàtica i m'odia.  
 L'únic que l'interessa del papa és  
 la seva butxaca, pel que suposo que  
 es vol desfer de mi.

Torna el moviment i la llum a tot l'escenari.

AMÀLIA (COND'T)

(cap a la Isabel)

És que ja saps, avui és un dia molt  
 important i no sabia què posar-me.

ISABEL

(amb fastig)

Doncs tanta estona per acabar  
 posant-te això?

L'Amàlia, sense que la vegi la Isabel, es mossega el puny de  
 la impotència mentre camina cap al Josep i li fa un petó.

AMÀLIA

Bon dia, pare! Com has passat la  
 nit avui?

JOSEP

(passant la pàgina del diari)

Ja saps, com sempre.

Es torna a parar tot com abans. Les llums se'n van i el focus  
 il·lumina a l'Amàlia.

AMÀLIA

(cap al públic)

El papa... bé, diguem que ja no és  
 l'home que es va enamorar de ma  
 mare als anys 50. Aquell home  
 afectuós, que feia el que li  
 dictava el cor casant-se amb ma  
 mare... Ara sembla un cos sense  
 ànima i la Isabel el manipula com  
 vol. Ni tan sols va somriure a la  
 seva boda. El seu somriure va morir  
 amb la mama. Això ha fet que visqui  
 al seu món i des de la seva mort he  
 crescut rodejada de serventes, ja  
 que ell se n'ha oblidat per complet  
 de la meva existència.

JOSEP

(cap a la serventa Maria)

Maria, per què m'has portat un

café? Saps perfectament que jo no prenc café! On és el meu suc de taronja?

SERVENTA MARIA  
Perdona'm senyor ara li porto...

AMÀLIA  
(tallant a Maria)  
No et preocupis Maria.  
(cap al seu pare)  
Ara et porto el teu suc, pare.

Es dirigeix cap a la cuina amb la serventa Maria.

SERVENTA MARIA  
Perdoni'm senyoreta Amàlia. No era la meva intenció ofendre al senyor Josep.

AMÀLIA  
Bé, ja saps. Des que va morir la mare res és el mateix. I l'harpia aquesta tampoc ajuda res.

SERVENTA MARIA  
(mig xiuxiuejant)  
Senyoreta Amàlia no parli així de la senyora Isabel.

AMÀLIA  
Ja, ja. Ho sé. Té ulls i orelles per tot arreu. Però si us plau, deixa'm d'anomenar-me senyoreta Amàlia. Treballes aquí inclòs abans que la meva mare trobés aquesta feina. Per tu sempre seré Amàlia.

L'Amàlia mira el rellotge i posa cara d'espantada.

AMÀLIA  
Maria me n'he d'anar volant!

Agafa una meitat d'un entrepà i se'l fica a la boca mentre agafa una bossa.

AMÀLIA (COND'T)  
(donant-li una abraçada a la serventa Maria)  
Acomiada't per mi de la resta.  
Adeu!

SERVENTA MARIA  
Molta sort en el seu primer dia  
seny... Amàlia!

Tots surten d'escena.

ESCENA 2: PRIMER DIA DE CLASSE

Amàlia està caminant quan per darrere s'apropen dues noies.

MONTSE I ANA

(a l'unison cridant)

AMÀLIAAAA!!

AMÀLIA

(cridant)

NOIES!!

Les tres fan una salutació que és un ball i una cançó inventada per elles.

ANA

No em puc creure que estiguem anant cap a la universitat...

MONTSE

Sí! Per fi! Ho hem aconseguit noies.

AMÀLIA

Jo encara no ho he assimilat. Porto des dels dotze anys somiant això i ja és aquí!

MONTSE

Creieu que per fi trobaré al meu Romeo?

ANA

Com si tu anessis a ser la Julieta d'algu.

MONTSE

(li dona un cop de puny a l'Ana)

Ets dolenta, ho saps no?

AMÀLIA

(posant-se entre les dues)

Vinga noies, no us baralleu que avui ha de ser un dia alegre i molt memorable. A més, per a què necessiteu un home? Per a casar-vos i tenir fills ja? Teniu 18 anys escassos, quina pressa hi ha? Ara tenim la nostra carrera, que més necessitem?

MONTSE

Ja comencem amb les xerradetes...  
Doncs si tu no en vols un, me'l  
presentes. Segur que la meua  
família estarà ben contenta si  
porto a un universitari a casa.

ANA

Algun cop el teu pare t'ha sentit  
dir aquestes coses? O els teus  
avis? Perquè crec que no els hi  
faría cap mena de gràcia.

AMÀLIA

Hem de tornar a parlar d'aquest  
tema? I més avui que comencem una  
nova etapa.

ANA

És clar, per acabar publicant la  
teua novel·la i fer-te una autora  
mundialment coneguda.

MONTSE

De veritat, no sé d'on treus les  
teves idees de bombers.

AMÀLIA

A veure, que cadascú somiï amb el  
que vulgui. Vosaltres somiareu amb  
casar-vos i formar la vostra  
família i jo somio amb el meu  
llibre. Què us importa si somiar és  
gratis.

MONTSE

I tant que és gratis.

ANA

Però molt poc realista.

Es fa un silenci incòmode entre elles.

ANA

Mireu! Ja hem arribat!

Canvia el fons i l'ambient canvia a un d'universitari. La  
Montse i l'Ana comencen a canviar el sentit del seu camí.

AMÀLIA

Jo crec que he d'anar cap allà. Ens  
veiem a la tornada?

MONTSE

I tant! Molta sort!

L'Ana i la Montse surten d'escena pel sentit contrari al que es dirigeix l'Amàlia. L'Amàlia se sent una mica perduda i veu a un noi i una noia parlant. S'apropa a ells.

AMÀLIA

Bon dia! Perdoneu les molèsties, però per casualitat no sabreu on és la facultat de Filologia, veritat?

ÀNGELA

(cap al seu amic il·lusionada)  
Mira Lluís una nova companya!  
(cap a l'Amàlia)  
I tant que sí! Jo soc l'Àngela i ell és el Lluís i nosaltres també cursarem aquella llicenciatura!

LLUÍS

Està bé conèixer a més gent amb qui compartirem els pròxims anys de la nostra vida. Com et dius?

AMÀLIA

Jo em dic Amàlia. Encantada de conèixer-vos.

LLUÍS

I com què filologia? Jo és que vull ser periodista, però un de veritat. No d'aquests que es deixen trepitjar per la censura i la dictadura de merda a la qual vivim.

AMÀLIA

(avergonyida)  
Això està bé. Doncs... en el meu cas... és que la veritat és que sempre he somiat amb ser escriptora.

ÀNGELA

(cridant amb una mena de melodia)  
M'ENCANTA AQUESTA NOIA!  
(parlant normal, però molt ràpid i excitada)  
Jo sempre he desitjat ser una mestra, ja que les classes sempre eren un avorriment de l'hòstia i



així als nens els hi agradaria anar a classe.

LLUÍS

No t'espantis, ella sempre ha sigut així. És la seva forma de ser.

AMÀLIA

Ja ho veig, ja... Però no negaré que m'encanta. Que per fi algú mostri qui és sense cap mena de vergonya.

ÀNGELA

(emocionada)

AAAAAA! ETS LA MILLOR!

(cap en Lluís)

La podem convidar?

L'Àngela comença a fer cares de tendresa al Lluís.

LLUÍS

És clar que sí! Ja és una de les nostres!

ÀNGELA

(celebrant-ho)

VAMOOOOOOS!

(cap a l'Amàlia)

Voldries venir a una festa per iniciar el curs?

AMÀLIA

Emm... Sí, i tant que sí!

ÀNGELA

SÍ! Hem començat la universitat de la millor manera possible!

LLUÍS

Vinga 'nem que se'ns està fent tard.

En Lluís i l'Àngela comencen a avançar i es queda l'Amàlia enrere en mig de l'escenari.

AMÀLIA

(cap a públic)

On m'he ficat?

ESCENA 3: PREPARANT-SE

L'Amàlia es troba donant voltes per la seva habitació mentre el seu tocadiscs reproduceix música de fons.

AMÀLIA

Però com se m'acut dir que sí?! Ara no em deixaran sortir i pensaran que soc el pitjor que hi ha a la terra! Això és un desastre. I què faig jo ara! He d'anar costí el que costi! Però és que l'harpia de la Isabel me les pilla totes i em tancarà aquí per la resta de la meua vida. A veure, pensa Amàlia. Que sí que et deixen fer? Anar a dormir a casa de la Montse o l'Ana. JA ESTÀ! JA ESTÀ! Perfecte. Després al matí a aguantar tot el dia i ja em ficaré una bona migdiada i tot solucionat. SI ÉS QUE ETS LA MILLOR!

Es xoca la mà amb sí mateixa. Comença a buscar roba per anar arreglada mentre balla i canta provant-se diferent roba.

ISABEL

(seriosa i amb cara de sospita)

Què fas?

Amàlia s'espanta perquè estava fent el ridícul i la pilla en una situació/postura una mica compromesa. Plena de vergonya i de cop es col·loca mirant-la a ella tota vermella.

AMÀLIA

I-Isabel... Què fas tu per aquí?

ISABEL

Escoltava la música molt alta i m'estranyava. Però... per què t'estàs arreglant?

AMÀLIA

Emmm... Doncs jo... Emm... Sí! És que mira... avui quan tornàvem de classe l'Ana, la Montse i jo hem quedat en anar a dormir a casa de la Montse, ja saps, per celebrar l'inici d'aquesta nova etapa en la nostra vida.

ISABEL

I per què t'estàs arreglant tant per anar a dormir?

AMÀLIA

Jo? Emm... JO?! Que va! Jo no m'estic arreglant...

ISABEL

Amàlia, què m'estàs ocultant?

AMÀLIA

Res! No, res! És la veritat, anem a dormir a casa de la Montse.

ISABEL

Com m'assabenti jo que m'has mentit se t'acaba l'espectacle, reina. Li dic qualsevol cosa al teu pare i no veus l'exterior d'aquí a tres anys. Ara digues per què t'estàs arreglant.

AMÀLIA

(improvisant una mentida)

Emm... Emm... Buff... D'acord. És que hem dit de fer una desfilada de models per veure qui es lluiria millor a una passarel·la i per molt que m'he negat m'han acabat convincent. Sí, això és. Una desfilada de models...

Es fa una pausa.

AMÀLIA (COND'T)

Contenta?

ISABEL

No sé què estàs tramant, però aquesta te la deixo passar, ja que no tinc motiu aparent per aturar-te.

(apropant-se a ella)

Però l'espectacle s'acabarà ràpidament, tingues-ho en compte. Et queda poc i cada cop et costarà més desfer-te de mi. Entesos?

AMÀLIA

(mig espantada i seria)

Sí, senyora.

ISABEL

Molt bé... I per cert, si feu aquesta "desfilada" que tu dius segur que perds, vas feta un quadre, reina.

(cridant perquè s'assabentin els que no són a l'habitació amb elles)

Molt bé reina, gaudeix de la nit amb les amigues. Ara li dic al teu pare que segur que et deixa. Acaba d'arreglar-te per la teva desfilada que segur que guanyes! Recorda no arribar a casa més tard de les 10!

La Isabel se'n va tancant la porta amb un cop. L'Amàlia es llença a sobre del seu llit i agafa un coixí i es comença a donar cop amb el coixí a la cara.

AMÀLIA

(cridant cap endins)

AAAAAA! L'odio, l'odio, l'odio, l'odio!

(deixant el coixí)

Tant de bo aquest infern s'acabi ja. Per què va haver d'aparèixer aquesta dona a la meua vida?

Fosc.

ESCENA 4: FESTA

L'Amàlia entra a escena i es troba a l'Àngela parlant amb una dona que no coneix d'esquenes.

ÀNGELA

(molt emocionada)

AMÀLIA!

(profunda)

Pensava que no vindries al final.  
Que t'havíem caigut malament...

(de nou molt entusiasmada)

Però has vingut!

LLUÍS

Jo ja estava perdent l'esperança també.

AMÀLIA

Bé, tinc una família... diguem que complicada.

ÀNGELA

Vinga, doncs anem cap endins que ja són tots els nostres amics allà.

Procedeixen a entrar al que seria l'antre on se celebra la festa i quan entra l'Amàlia tot es para i dos focus il·luminen a l'Amàlia i a una noia respectivament. Elles sí que es poden moure. És més, just són col·locades a sobre d'una plataforma mòbil rotatòria.

{2} LA TROBADA

ENSEBLE

AAAAA

AMÀLIA

QUÈ ESTÀ PASSANT?  
LA LLUM S'HA ANAT  
UNA PRESSIÓ AL PIT  
M'ESTÀ ATACANT

NOMÉS ÉS ELLA  
RADIANT AL SEU VOLTANT.  
LA SEVA MIRADA EM  
FA TREMOLAR.

NO LA CONEC  
QUÈ ESTÀ PASSANT?  
AIXÒ ÉS UN SOMNI  
O REALITAT?

PERÒ SI ÉS REAL  
AIXÒ EM RESULTA MOLT ESTRANY  
EL COR EM VA A MIL  
NO PUC NI FINGIR  
QUE RESPIRO NORMAL  
PERÒ AQUELLS ULLS  
I LA SEVA ESPLENDOR  
QUÈ ÉS TOT AIXÒ?  
NOMÉS VULL SABER  
QUIN ÉS AQUEST SENTIMENT

ENSEMBLE

AAAA

JÚLIA

QUÈ HI HA AL MEU VOLTANT?  
TOT S'HA ATURAT  
PER QUÈ EL COR  
EM VA VOLANT?

QUI ÉS ELLA AL DAVANT?  
L'ÚNICA VISIBLE  
DESTACANT PELS SEUS  
RÍNXOLS PERFECTES

NO SÉ QUI ÉS  
NO EM QUEDA ALÈ  
NO ENTENC RES PERÒ SÉ  
QUE EM VULL DESFER

PERÒ SI ÉS REAL  
 AIXÒ EM RESULTA MOLT ESTRANY  
 EL COR EM VA A MIL  
 NO PUC NI FINGIR  
 QUE RESPIRO NORMAL  
 PERÒ AQUELL SOMRIURE  
 I COM TOT HO IL·LUMINA  
 QUÈ ÉS TOT AIXÒ?  
 NOMÉS VULL SABER  
 QUIN ÉS AQUEST SENTIMENT

## AMÀLIA I JÚLIA

QUÈ PASSARÀ?  
 SI VAIG ALLÀ  
 SI LA CONEC  
 I SÉ QUI ÉS  
 COM ACABARÀ  
 NO VULL NI PENSAR

## AMÀLIA

PERÒ SI ÉS REAL  
 AIXÒ EM RESULTA MOLT  
 ESTRANY  
 EL COR EM VA A MIL  
 NO PUC NI FINGIR  
 QUE RESPIRO NORMAL  
 PERÒ AQUELLS ULLS  
 I LA SEVA ESPLENDOR  
 QUÈ ÉS TOT AIXÒ?  
 NOMÉS VULL SABER  
 QUIN ÉS AQUEST  
 SENTIMENT

## JÚLIA

PERÒ SI ÉS REAL  
 AIXÒ EM RESULTA MOLT  
 ESTRANY  
 EL COR EM VA A MIL  
 NO PUC NI FINGIR  
 QUE RESPIRO NORMAL  
 PERÒ AQUELL SOMRIURE  
 I COM TOT HO IL·LUMINA  
 QUÈ ÉS TOT AIXÒ?  
 NOMÉS VULL SABER  
 QUIN ÉS AQUEST  
 SENTIMENT

Els focus s'apaguen i la llum i el moviment tornen a escena.  
 L'Amàlia i la Júlia tornen a ser col·locades a les seves

posicions inicials. L'Amàlia continua mig parada mirant a la Júlia i viceversa.

ÀNGELA

Vinga Amàlia! A què esperes?

AMÀLIA

(sortint del seu somni, però  
encara distreta mirant a la  
Júlia)

Vaig! Vaig...

ÀNGELA

Mira aquests són en Jordi, la Rita,  
en Joan, el Toni, la Rosa i la...

AMÀLIA

(interrompent-la)

Júlia, cert?

JÚLIA

Tu... Amàlia?

AMÀLIA

Encantada!

JÚLIA

Un plaer.

Es donen la mà i es fa fosc.



ESCENA 5: VAIG CONÈIXER A ALGÚ

Estirada al llit adormida en la posició més estranya o ridícula possible de cop obren la porta fent molt de soroll.

ANA

AMÀLIA! Què està passant?!

MONTSE

Sí! Això! Nosaltres que veniem a veure't per xerrar una mica i ara em ve el teu pare i em diu que aquesta nit has dormit a casa meva?!

ANA

Què ens estàs amagant Amàlia?

Va ràpidament a tancar la porta el millor possible perquè ningú de la resta de la casa escolti res.

AMÀLIA

Sshhh! No crideu tant! Us ho explicaré, tranquil·les... Però no us torneu boges d'acord?

MONTSE I ANA

(a l'uníson)

Promès!

Les tres alhora junten tots els seus menovells i després cadascuna procedeix a agafar una posició: l'Amàlia seu al peu del llit i l'Ana i la Montse a terra tot just davant del final del llit.

AMÀLIA

Molt bé... Doncs ahir vaig anar a una festa...

MONTSE I ANA

(cridant)

QUÈ?!

Tot seguit l'Ana es tapa la boca i se la tapa a la Montse, igual que la Montse que se la tapa a ella mateixa i a l'Ana mentre l'Amàlia se la tapa a totes dues.

AMÀLIA  
(cridant xiuxiuejant)  
US HE DIT QUE NO CRIDEU!

MONTSE I ANA  
Perdó...

AMÀLIA  
Voleu que continuï o no?

MONTSE  
És clar que sí!

ANA  
Jo el que no entenc és perquè  
encara no ens ho estàs explicant.

AMÀLIA  
Doncs ahir a classe vaig conèixer  
a una noia i a un noi i em van  
convidar a una festa per celebrar  
l'inici de curs. Però clar, com  
anava a aconseguir que em deixessin  
anar? Estàvem bojos? No em  
deixarien anar, però és que ni de  
broma! I clar, jo ja havia dit que  
sí... Aleshores em vaig inventar  
que fèiem una festa de pijames a  
casa teva i que ens arreglàvem  
perquè volíem fer una competició de  
desfilada de models.

MONTSE  
De veritat et vas inventar això?

ANA  
Qui es creuria que tu vols fer una  
desfilada de models?

Es riuen les dues.

AMÀLIA  
Voleu que us conti la història o  
no? Perquè si no...

MONTSE I ANA  
NONONONONONO!

ANA  
Continua...

La Montse assenteix amb el cap.

AMÀLIA

Doncs arribo allà i veig als meus  
amics i ells procedeixen a  
presentar-me a tots els seus.

(petita pausa)

Però entre els seus amics hi havia  
algú que... destacava entre la  
resta.

MONTSE

QUÈ?!

ANA

(donant-li cops a la Montse)

Calla!

AMÀLIA

Doncs no sé, se'l veia diferent.  
Tenia una mirada molt profunda però  
preciosa. Un somriure únic. Va  
ballar com ningú altre. Era  
superagradable, ens vam passar tota  
la nit parlant d'un munt de coses  
completament diferents tot plegat.

ANA

Déu meu, Amàlia. T'agrada un munt.

AMÀLIA

Com?

MONTSE

És injust que hakis trobat el teu  
Romeo abans que jo quan tu ni el  
volies.

AMÀLIA

Espera, què?

ANA

Vinga... Quan ens presentaràs a  
aquest noi?

MONTSE

Sí, sí! Segur que a ell li has  
seduït amb el teu do de la paraula.

AMÀLIA

Noies, a mi no m'agrada ningú.

ANA

Això no tu creus ni tu.

MONTSE

Sempre he pensat que jo seria la primera a portar el nostre xicot a casa. Ploraré.

ANA

Ay, però que exagerada que ets de veritat.

AMÀLIA

Però noies, us ho prometo, és impossible que m'agradi. I encara més "ell".

MONTSE

El que tu diguis, però no tardis molt a presentar-nos-el.

AMÀLIA

Però si no hi ha ningú a presentar!

ANA

Sí, bé, a nosaltres no ens pots enganyar. Però bé, et deixem dormir que avui has tingut una nit mogudeta.

Li pica un ull a l'Amàlia. Se'n van d'escena.

AMÀLIA

(portant les mans a la cara  
cap a públic)

Mare meva, puc parar de ficar-me en embolics?

Es tomba al llit devastada per les seves ficades de pota constants.

ESCENA 6: TU UN ALTRE COP

De camí a la facultat es troba un tros de paper a terra i el recull. En aquest troba un dibuix preciós. Veu més endavant a una noia en un banc amb una llibreta i suposa que serà seu. Quan se'l dona veu que és la Júlia.

AMÀLIA

JÚLIA?

JÚLIA

AMÀLIA! Quina grata sorpresa! Què hi fas aquí?

AMÀLIA

Res, era de camí a la facultat i m'he trobat aquí el costat un tros de paper amb un dibuix preciós i com he vist que hi eres a un ban proper he suposat que t'havia caigut.

JÚLIA

Ostres! Doncs has suposat bé. Moltes gràcies!

AMÀLIA

Escolta, però que bé dibuixes. És impressionant!

JÚLIA

Ay, moltes gràcies! La veritat que és un gran afalac per algú que es vol dedicar a això.

AMÀLIA

De veritat? Doncs tens un do. I que és exactament el que vols fer?

JÚLIA

No ho tinc molt clar en realitat, però vull que els més dibuixos arribin arreu del món.

AMÀLIA

Bua, això és genial. A mi també m'encantaria arribar a fer alguna cosa així.

JÚLIA

També dibuixes?

AMÀLIA

Uff... No, no. Jo soc negada per les arts.

(riu)

Jo soc més d'escriure, inventar-me contes, explicar històries...

JÚLIA

Això és digne d'admirar. Posar paraules a un concepte a mi em sembla impossible, per això l'expresso tal qual me l'imagino mitjançant les traces.

AMÀLIA

Però és una bona compensació, una les calca i l'altra les descriu.

JÚLIA

Això és ben cert. Però la veritat és que m'encantaria llegir alguna creació teva. Em faria molta il·lusió dibuixar a partir d'algun dels teus relats.

AMÀLIA

La veritat és que no tinc gaire escrit, però ara iniciaré la redacció d'una novel·la.

JÚLIA

Ala! M'encanta! Què podria veure el que portes de moment? M'encantaria participar! Uy, crec que m'he precipitat massa i he dit molts cops "m'encanta".

AMÀLIA

(riu)

Estaria bé treballar juntes en veritat, així em pots ficar una mà quan tingui un bloqueig o no sàpiga com enfocar algun aspecte de la trama. A més, veure-ho tot reflectit en dibuixos em faria realitzar el que estic escrivint i veure per si fa la impressió que m'agradaria que fes.

JÚLIA

Doncs per mi signo ja el contracte.

AMÀLIA

De veritat?

JÚLIA

Dona, sí! Confio en tu plenament!

AMÀLIA

Doncs d'acord, tracte fet.

JÚLIA

Sí! Aleshores quan quedem? Et sembla bé cada dia a l'hora de dinar a la biblioteca?

AMÀLIA

No és una mala idea. Em sembla correcte.

JÚLIA

Doncs concretat. T'espero aquest migdia a la biblioteca! Sense cap mena d'excusa.

AMÀLIA

Allà em tindràs.

JÚLIA

Perfecte! Ara me n'he d'anar que ja arribo tard!

AMÀLIA

Sí, sí. Jo tampoc és que hi vagi perfecte. En veiem després.

JÚLIA

Fins més tard!

AMÀLIA

(a públic)

Què acaba de passar?

ESCENA 7: PASSA EL TEMPS

Apareix la narradora. Es veu a la Júlia i a l'Amàlia a una taula plena de llibres, llibretes i materials per escriure i dibuixar.

## NARRADORA

Amb els dies les setmanes van començar a passar i amb les setmanes els mesos. Per cada minut que passava elles se sentien més còmodes i agafaven més confiança en l'altra. En pocs dies semblava que es coneixien de tota la vida i que s'ho podien explicar tot. El temps que compartien juntes les va fer inseparables. Tot i així, despertava certes molèsties en d'altres, ja que van passar a veure'ls pràcticament cada dia a gaire bé cap. Com era el cas de la Montse i l'Ana les quals, per la seva absència, pensaven que els hi estava ocultant la relació amb la seva parella.

Mentre la narradora parla la Júlia i l'Amàlia van duent a terme diferents tasques, fins que comencen a barallar-se amb diversos papers.



ESCENA 8: BIBLIOTECA

Són la Júlia i l'Amàlia a una taula treballant en el projecte.

JÚLIA

Ostres! Però que tard que és! Jo me n'he d'anar. Ens veiem aquesta nit?

AMÀLIA

Sí!! És clar que sí!

La Júlia s'apropa a l'Amàlia, li dona una abraçada i se'n va.

L'Amàlia continua escrivint quan de cop apareixen la Montse i l'Ana. L'Amàlia quan les veu se sorprèn, ja que no les esperava aquí.

AMÀLIA

Noies! Però que feu aquí? Vosaltres no acostumeu a venir...

ANA

(interrompent-la)

Va, Amàlia. Quan ens el presentaràs?

AMÀLIA

Però quants cops us ho he de dir que no m'estic veient amb ningú!

ANA

Les teves accions no ho demostren, Has desaparegut!

MONTSE

I suposem que no és perquè et caiem malament. O sí?

AMÀLIA

Va noies, no digueu tonteries. Què no em creieu?

Més o menys a la vegada diuen

MONTSE

No

ANA

Doncs, la veritat és que no.

La gent del voltant les està envinat a fer silenci.

AMÀLIA

Bé, vinga noies podem parlar a fora? Ara surto.

La Montse i l'Ana se'n van mig mosquejades fem sorollets.

L'Amàlia camina cap a l'aparador per deixar uns llibres, topant-se amb algú i caient-li els llibres. El noi amb qui es xoca també va a ajudar-la a recollir els llibres.

AMÀLIA

(sorpresa i no cap a bé)  
PERE?! Però tu que hi fas aquí...

PERE

Estudiar una miconona. I bé, ja saps, veure quina serà la següent set ciències en caure sota els meus encants. Tot i que sempre hi ha espai reservat per tu.

AMÀLIA

Ets imbècil.

PERE

No t'arribes a imaginar el que em posa això.

AMÀLIA

Ets fastigós.

PERE

Gràcies.

L'Amàlia vol marxar, però quan ho està fent es torna a donar la volta corrent cap en Pere.

AMÀLIA

Em pots fer un favor?

PERE

Per tu el que sigui, bonica?

AMÀLIA

(contenint-se la repulsió)  
Bé, doncs... T'importaria actuar com la meva parella davant de la Montse i l'Ana.

PERE

I si vols sempre també.

Li pica un ull.

AMÀLIA

(amb fastig intenta tornar al tema)

No, la veritat és que no. Però acceptes o no? Només davant de la Montse i l'Ana.

PERE

Et podré fer petons?

AMÀLIA

Ni ho somiis.

PERE

Aleshores com vols que semblen parella si no em deixes tocar-te i tenir-te a prop meu.

AMÀLIA

(amb molt de fastig)

De veritat, pots parar amb aquests comentaris? És que són repulsius. Si vols podem agafar-nos de la mà?

PERE

(agafant-li de la mà i fent-li un petó en aquesta)

Perfecte, mi lady.

AMÀLIA

Però només quan estiguin elles.

PERE

Sí, sí... El que tu diguis

AMÀLIA

(cap a públic)

Jo ja no sé si tinc idees o idees de merda. És per reflexionar-ho.

ESCENA 9: SOPARS FAMILIARS

A una taula plena de menjar es troben 5 persones sopant: la Isabel, en Josep, el José, la Pilar i l'Amàlia.

JOSEP

I com van les classes, filla?

AMÀLIA

La veritat és que són prou interessants. N'estic aprenent molt de tot plegat.

JOSÉ

Però és cert que tens xicot?

PILAR

José, però com li dius tan directe a la nena. T'hauries d'haver esperat una mica.

JOSÉ

Però no veus que ja comença a tenir una edat? Demà ja en tindrà 19 i als 21 ja serà major d'edat. Els seus pares la van tenir als 22, igual que nosaltres. Ja va sent hora que trobi a algú, surtin un temps, es casin i tinguin fills.

JOSEP

Però deixa-la respirar una mica que tot plegat acaba d'iniciar la seva llicenciatura.

ISABEL

Jo ja us vaig advertir que la llicenciatura aquesta no era pas bona idea. Si ja tenia les seves idees revolucionàries, imaginat ara rodejada de tota aquella colla de comunistes i anarquistes temeraris.

JOSÉ

Aleshores tens xicot o no, noieta?

AMÀLIA

Ni en tinc ni en vull. Quina obsessió teniu en controlar la meva vida?

JOSÉ

(enfadant-se)

Perquè la teva labor en aquesta vida no és que tinguis les teves esbojarrades idees i escriguis històries fantasioses que no li aporten res a ningú. Has de casarte, formar una família i cuidar-la.

AMÀLIA

I qui ha dit que jo hagi de ser l'encarregada de fer tot això?

ISABEL

Ha sigut així tota la vida, ara tu no ho canviaràs perquè no et dona la gana obeir als teus familiars.

JOSEP

Isabel tu no pintes res aquí, no n'opinis.

ISABEL

Perdona'm amor, no era la meva intenció ofendre't.

La Isabel s'apropa i li fa un petó a la galta.

JOSÉ

Però tornem-hi. Tens parella o no?

AMÀLIA

I què més et dona?

JOSÉ

(donant un cop de puny a la taula i aixecant-se cridant)

Doncs perquè t'has de comprometre ja, collons. Comences a tenir una edat i no pots fer el que et doni la gana. En menys de dos anys hauries d'estar casada i en quatre ja n'hauries de tenir, com a mínim, un fill.

AMÀLIA

I si no vull? I si no vull tenir-ne fills?

PILAR

Com que no vols tenir fills? Què vols dir?

AMÀLIA

Què passa si no vull tenir la vida que m'esteu dictant? Què passa si primer vull veure el món i viatjar abans de comprometre'm i quedar-me instal·lada aquí de per vida.

JOSÉ

Aquesta no és una decisió que tu hakis d'emprendre.

AMÀLIA

(enfadada)

Però si és la meva vida!

JOSEP

En això té raó el teu avi. Només pots fer el que vulguis si em demanes permís a mi o al teu marit, i si ets major d'edat, continues soleta i vols tenir passaport, treballar o conduir, necessitaries fer una mena de curs de sis mesos.

AMÀLIA

Doncs soc capaç de fer-ho per tenir una mica d'autonomia. Per què no confieu en mi? Per què no creieu que estigui capacitada per decidir el que vull en la meva vida?

JOSÉ

(s'aixeca de la taula i dona un cop de puny a sobre d'aquesta)

Perquè ets una dona. Estàs feta i criada per tenir fills i cuidar d'ells i del teu marit. S'ha acabat la discussió. Si no em confirmes que tens xicot, aleshores et buscaré un home perquè et comprometis. Basta ja de ximpleries.

La Isabel li dedica un somriure a l'Amàlia, la que mostra encara molta més molèstia de la que ja mostrava amb anterioritat.

AMÀLIA

(aixecant-se de la taula)

Us odio a tots.

I l'Amàlia marxa corrents de l'escena mig plorant.

JOSÉ

(cap en Josep en un to  
amenaçador)

Vau ser massa consentits amb la  
nena. I mireu-la ara. Com que vol  
viatjar? Però qui li ha ficat  
aquestes idees el cap? Has de  
començar a tenir la mà una mica més  
dura. I si no ho fas, no et  
preocupis, que sinó la mà de ferro  
la ficaré jo. Això sí, estic molt  
decebut amb tu fill. Com has permès  
que les idees tan fantasioses de la  
teva dona acabessin en l'Amàlia.  
Vergonya.

Agafa el seu tovalló i el llença a sobre de la taula.

JOSÉ

Maria, despara la taula, aquest  
sopar ja s'ha acabat.

SERVENTA MARIA

Sí, senyor José.

En José se'n va enfadat i la serventa Maria comença a  
recollir els seus plats mentre els altres acaben de sopar.

ESCENA 10: ÉS EL CARNESTOLTES

L'escenari és ple de joves ballant disfressats, es poden distingir al centre a l'Amàlia, la Júlia, l'Àngela, en Lluís, en Jordi, la Rita, en Joan, el Toni i la Rosa.

[3] CARNESTOLTES

LLUÍS

VINGA TOTS. 'NEM A BALLAR  
CARNESTOLTES JA HA ARRIBAT.

ÀNGELA

QUÈ NO T'HAS DISFRESSAT?  
NO T'HAS ASSABENTAT?

LLUÍS I ÀNGELA

AVUI ÉS LA FESTA MÉS ESPECIAL.

JÚLIA

SOM-HI 'NEM A GAUDIR MÉS

AMÀLIA

LA MILLOR NIT DE L'ANY SENCER

ROSA I RITA

HO POTS APROFITAR

JOAN I JORDI

TU DE V'RITAT SERÀS

TONI

AMB LA DISFRESSA QUE ET VAGI BÉ

TOTS

AAAAH

VINGA, EY!

LA FESTA HI ÉS

I EL SENTIMENT

SOM UNA ALTRA GENT!

FICA'T JA!

A LA PISTA



BALLA BOOGIE FINS (A) PARAR  
AL NO QUEDAR AIRE.

SÍ! TOTS SOM AQUÍ.  
JA ÉS LA FESTA OFICIAL

RITA  
ÉS HORA DE GAUDIR

JOAN  
NO ES TORNA A REPETIR

RITA I JOAN  
DIVERTIR-SE ÉS ESSENCIAL

JORDI  
QUÈ FAS AQUÍ?

ROSA  
PERÒ TU T'HAS VIST?

JORDI I ROSA  
LA COMPANYIA MÉS ESPECIAL

TONI  
AIXÒ NO POT PARAR  
ACABA (DE) COMENÇAR

TOTS  
LA MILLOR NIT DE L'ANY SENCER

AAAAH  
VINGA, EY!  
LA FESTA HI ÉS  
I EL SENTIMENT  
SOM UNA ALTRA GENT!  
FICA'T JA!  
A LA PISTA  
BALLA BOOGIE FINS (A) PARAR  
AL NO QUEDAR AIRE.

PERÒ SI LA NIT ÉS TAN JOVE  
 VINGA TOTS A LA PISTA  
 SIGUEU LLIURE PER TOTA UNA MATINADA

AAAAH  
 VINGA, EY!  
 LA FESTA HI ÉS  
 I EL SENTIMENT  
 SOM UNA ALTRA GENT!  
 FICA'T JA!  
 A LA PISTA  
 BALLA BOOGIE FINS (A) PARAR  
 AL NO QUEDAR AIRE.  
 VINGA, EY!  
 LA FESTA HI ÉS  
 I EL SENTIMENT  
 SOM UNA ALTRA GENT!

Estan ballant tos plegats quan de cop el Pere apareix i s'apropa molt a l'Amàlia. L'Amàlia s'intenta apartar, però ell cada cop s'acosta més a ella.

PERE  
 Què passa bonica? Si abans té vist  
 molt interessada a sortir amb mi.  
 Què no em vols tastar? Estic molt  
 bo...

AMÀLIA  
 Primer de tot, t'ho he demanat com  
 un favor.  
 (allunyant-se)  
 Segon, ni estàs bo ni vull tenir  
 res amb tu.

PERE  
 Això és perquè encara no ho has  
 tingut. Vinga nena, estic  
 desitjant-ho.

En Pere comença a fregar-se amb l'Amàlia i ella s'aparta abruptament. La Júlia s'adona del que està succeint i el seu rostre canvia per complet.

AMÀLIA

Però tu ets imbècil o et vas donar  
un cop al cap quan vas néixer? Què  
collons et penses que fas?

(el mig olora i veu l'estat en  
el qual es troba i crida)

Estàs puto borratxo?

PERE

A tu que més t'importa com jo  
estigui!

(agafa a l'Amàlia pel canell  
d'una forma molt agressiva)

Jo l'únic que vull és follar-te i  
em dona igual el que tu diguis, ho  
aconseguiré, sigui com sigui.

L'Amàlia intenta separar-se d'ell desesperadament i quan la  
Júlia ho veu li fica un cop de puny a tota la cara de manera  
que allibera el canell de l'Amàlia i ella se'n va corrents.

JÚLIA

(cridant, molt, molt  
enfadada)

Però tu qui collons et creus fill  
de la gran puta?

PERE

(encarant-se-la)

Uy, quina peneta. Com si em fessis  
por. Pobreta, no sap amb qui s'ha  
ficat.

En Pere empeny a la Júlia llençant-la a terra. Ella s'aixeca  
per tornar-se-la i en Lluís la subjecta perquè no ho faci.  
El Jordi, en Joan i en Toni passen per davant enfrontant-se  
al Pere, però 3 amics seus fan un pas endavant i comencen a  
barallar-se tots amb tots.

De cop arriben 9 agents de seguretat; 8 subjecten als  
implicats a la baralla i l'altre es posa en mig entre els  
dos bàndols diferenciats.

AGENT DE SEGURETAT 1

Aquest club és per a passar-s'ho  
bé, no per a barallar-se com  
animals salvatges. No vull a cap de  
vosaltres al meu club.

Els agents de seguretat que tenen als diferents implicats en  
la baralla subjectats els fan fora.

L'Àngela, el Lluís, la Rita i la Rosa surten rere ells. La Júlia va en recerca de l'Amàlia, que l'ha perdut de vista. Va als lavabos i escolta uns plors a un vàter.

JÚLIA

Amàlia? Soc jo, la Júlia. Com et trobes?

L'Amàlia continua plorant i no diu res.

JÚLIA

Amàlia, si us plau, diguem alguna cosa. No me'n aniré d'aquí si no és amb tu.

(es fa una petita pausa)

Ell ja no hi és. L'han fet fora. A ell i a tots els seus amics. I als nostres també.

L'Amàlia obre lentament la porta. La Júlia se li llença als braços donant-li una abraçada.

JÚLIA

(encara abraçant-la)

Ay Amàlia no et pots imaginar com estava d'espantada...

(s'aparta una mica)

Estàs bé? T'ha fet molt de mal?

(li agafa el canell per on l'ha sostingut)

Per déu, Amàlia, ho sento molt...

La Júlia sostenint el seu canell l'acaricia suaument. L'Amàlia la mira als ulls completament abstreta. La Júlia apuja el cap i les seves mirades es creuen.

JÚLIA (COND'T)

Amàlia... Estàs segura que no et passa res?

AMÀLIA

Sí, sí... No és res. És només que...

A l'Amàlia no li surten les paraules.

JÚLIA

Vols rentar-te una mica la cara abans de sortir?

AMÀLIA

D'acord.

Mentre l'Amàlia s'aixeca del vàter s'ensopega amb el peu de la Júlia, però la Júlia és ràpida i l'agafa a l'aire de forma que queden les dues molt a prop de l'altra. Es queden les dues mirant-se als ulls abstrètes de tot i, a vegades, baixant la seva mirada als llavis. A poc a poc es van apropant més.

AMÀLIA  
(amb la respiració agitada)  
E... estàs segura?

JÚLIA  
(amb la respiració també molt agitada)  
No, però...

A cappella, la Júlia comença a cantar part de la tornada de la cançó "La Trobada" apropant-se cada cop més a l'Amàlia.

[4] LA TROBADA - REPRISE

JÚLIA  
NO PUC NI FINGIR  
QUE RESPIRO NORMAL

JÚLIA I AMÀLIA  
PERÒ AQUELLS ULLS  
I LA SEVA ESPLENDOR  
QUÈ ÉS TOT AIXÒ?  
NOMÉS VULL SABER  
QUIN ÉS AQUEST SENTIMENT

En aquell moment les seves cares estan tan a prop que era inevitable que els seus llavis acabessin fonent-se en un petó.

Malauradament, just en aquell moment passa el Pere pel costat per anar al lavabo de nois i les veu a totes dues plegades en un petó. Just quan ho veu se'n va corrents.

Fosc.

ESCENA 11: JUNTES PER FI

S'il·lumina l'escenari i a escena són l'Amàlia i la Júlia a un llit dormint abraçades només tapades per un llençol. La Júlia es desperta i li fa un petó al front a l'Amàlia.

JÚLIA

Feliç aniversari Amàlia!

L'Amàlia es desperta i mirant-la als ulls s'apropa més a ella i li dona una abraçada encara estirades.

AMÀLIA

Aquest és el millor regal  
d'aniversari que podria haver  
tingut.

L'Amàlia li fa un petó, però a poc a poc aquest es va animant. Aleshores l'Amàlia riu i ajunta els seus fronts.

AMÀLIA (COND'T)

Saps que me n'he d'anar...

JÚLIA

Tant de bo no ho fessis.

AMÀLIA

Bé, ja saps com són els meus pares,  
una autèntica tortura. A més. He  
d'estar allà per dinar i ja són  
les...

Mira el rellotge que hi ha a la tauleta de nit i s'espanta incorporant-se d'un salt al llit.

AMÀLIA

Júlia, és súper tard! Me n'he  
d'anar corrents. Mare meva, però  
com he pogut...

Per tal de calmar-la la Júlia també s'incorpora al llit de genolls i li posa les mans a sobre de les espatlles.

JÚLIA

Shh... Tranquil·la. Inspira...

Totes dues inspiren aire.

JÚLIA (COND'T)

Expira...

Totes dues treuen l'aire.

JÚLIA (COND'T)  
Millor?

AMÀLIA  
(expirant)  
Sí... Moltes gràcies.

S'apropa per a fer-li un petó i de cop s'atura i es dona la volta per agafar la seva roba i començar a canviar-se.

JÚLIA  
Amàlia, què és això?

AMÈLIA  
(mentre es vesteix)  
A...a què et refereixes?

JÚLIA  
(avergonyida)  
A... doncs, a aquesta nit... Per tu ha significat alguna cosa?

AMÈLIA  
(girant-se per veure-la)  
Emm... Suposo... Sí... No ho sé.  
Mai m'ha agradat algú.

JÚLIA  
Aleshores...?

AMÈLIA  
Doncs suposo que sí?

La Júlia va corrents cap a l'Amàlia ja vestida (o pràcticament vestida) i l'abraça fent-li un petó.

JÚLIA  
Sincerament, jo tampoc sé ben bé el que és això, però sé... sé que no et veig com una amiga.

AMÀLIA  
Jo això també ho sé.

Riuen totes dues una mica avergonyides.

AMÀLIA (COND'T)  
Aleshores estem...

JÚLIA  
Sortint?

AMÀLIA

Si m'insisteixes...

JÚLIA

Que ximple que ets!

La Júlia es llença sobre l'Amàlia i la comença a abraçar fent-li pessigolles i portant-la a sobre del llit.

AMÀLIA

(cridant rient-se)

Júlia, para que me n'he d'anar!

Continuen rient i fent-se pessigolles l'una a l'altre sobre el llit mentre a poc a poc es va fent un fosc.



ESCENA 12: ANIVERSARI FELIÇ

Hi ha molta gent al menjador de la família de l'Amàlia. Entre ells es troben la Pilar, el José, en Josep, la Isabel, la Montse, l'Ana i l'Amàlia. Les últimes tres són parlant les tres plegades.

MONTSE

Per què no ens ho has dit abans?

ANA

És el teu xicot i mai ens has dit que estàveu sortint quan el coneixem de tota la vida?!

AMÀLIA

És complicat.

MONTSE

Ni molt complicat ni hòsties.

ANA

Tot i que no coincideix molt amb el que ens vas dir d'aquell noi que acabaves de "conèixer" aquella nit... No ens estaràs enganyant, Amàlia?

AMÀLIA

(nerviosa, sentint que l'havien pillat)  
Què? Jo? Mai! Si us plau, quin insult. Jo mai us mentiria.

MONTSE

Com pots dubtar d'ella? Hem sigut amigues des de sempre.

ANA

Doncs sembla que per fi has caigut pels seus encants... Després de tants anys intentant-ho el pobre noi.

AMÀLIA

Sí... Ja veus.

MONTSE

Mira! Parlant del rei de Roma...

De cop apareix el Pere amb un ull blau dirigint-se cap a elles.

ANA

Uy, Pere, què t'ha passat?

PERE

És una llarga història...

(canviant de tema)

Us importa que us robi a la vostra amiga un moment?

MONTSE

I tant... Us deixem solets...

Ambdues li piquen un ull a l'Amàlia.

El Pere agafa a l'Amàlia pel canell que li va ferir l'altre dia i ella es queda paratitzada davant d'aquell moviment, simplement deixant-se anar. Arriben a una cantonada on són tots dos sols. El Pere arracona a l'Amàlia perquè no pugui sortir.

PERE

A partir d'ara la nostra relació serà oficial, per a tothom.

AMÀLIA

Què? Ni ho somiis. I menys després del que va passar ahir.

PERE

Escolta'm guapa, a partir d'ara faràs tot el que jo et digui. I si no ho fas el teu petit secret veurà la llum del dia.

AMÀLIA

Quin secret? De què parles, Pere? Què t'estàs inventant?

PERE

Jo no m'invento res. Si no em fas cas li diré a tothom el que vaig veure.

AMÀLIA

Què dius?

PERE

(tornant-se agressiu)

Amàlia, no et facis la ximple.

(calmant-se)

Ahir us vaig veure.

AMÀLIA

Espera, què?

PERE

A tu i a la teva amigueta. De veritat, no m'imaginava que tu anessis a ser una d'aquestes pertorbades mentals.

AMÀLIA

No saps del que parles.

PERE

(elevant la veu)

I tant que sí. Ahir. Al lavabo. Després de la baralla. Estàveu només una mica acaramel·lades.

AMÀLIA

(mirant al seu voltant)

Pere, para, si us plau.

PERE

Ara vols què pari, no? Doncs fem la nostra relació oficial.

AMÀLIA

Com vulguis.

PERE

Shh... Encara no he acabat... I em donaràs dret a tastar-te.

AMÀLIA

Què? Ni ho somi-

PERE

(tallant-la i cridant mentre es gira)

Ei, sabeu que-

L'Amàlia de cop l'agafa pel coll i li fa un petó. En el moment que els seus llavis es toquen ell agafa el poder i ho dirigeix tot. L'Amàlia, no sentint-se feliç ni còmode pel que està passant li cauen algunes llàgrimes.

La Montse els veu i comença a cridar.

MONTSE

Ja és oficial, estan sortint!

A tothom se li veu molt content, menys a la Isabel, la qual sospita.

Quan es desfan del petó l'Amàlia es disculpa i va al lavabo mig corrents. El Pere comença a comentar alguna cosa amb els del costat.

PERE

A saber com s'haurà posat...

Tots els homes inclosos en la conversa comencen a riure, sent Pere el que més. Ell intercanvia unes mirades amb la Isabel assentint amb el cap.

Fosc.

ESCENA 13: LA CRUDA REALITAT

L'Amàlia es troba plorant a terra recolzada al llit abraçada a un coixí sonant música amb una tonalitat trista de fons. De cop, a quatre potes va cap a una caixonera i remou tot el que hi ha dins fins a trobar un osset de peluix, el de l'inici de l'obra. L'agafa i l'abraça. Tot i això, torna a mirar dins del calaix i agafa una caixa la qual mai havia vist.

AMÀLIA

Amàlia? Però què és això?

Obre la caixa i treu una carta.

AMÀLIA

La meva petita osseta, no sé quant de temps haurà passat des que jo ja no soc aquí. Ara ets molt petita i la veritat és una càrrega massa gran per les teves petitones espatlles, però tard o d'hora l'hauràs de saber. No vull que et canviï la teva idea de mi, però sí de tot el que t'han amagat o insinuat de la teva tieta. Vull que et quedi clar que cap de les dues mai hem fet res dolent, només hem sigut nosaltres mateixes, però sense llibertat. Osset meu, jo vull que la tinguis. Sigues tal com ets, aconsegueix tot el que vulguis i gaudeix la vida amb qui vulguis. I si no fes-ho per mi, viu la vida que jo no he pogut gaudir en llibertat. T'estima

(sorpresa)

Mama?

PEPI

(afectuosament i alhora que l'Amàlia)

Mama.

Mira just cap a una cantonada on apareix la Pepi a un racó de l'escenari. L'Amàlia respira fondo i agafant la caixa i el seu osset s'asseu al llit per llegir-ho tot amb calma.

L'Amàlia comença a llegir el diari i la veu passa a la Pepi gran mentre apareixen les figures de la Pepi, la Carmen, el José i la Pilar de joves representant el que va dient la Pepi.

[5] LA VERITAT

PEPI GRAN

TOT VA COMENÇAR  
 EL PRIMER DIA QUE AQUESTA CASA (JO) VAIG ENTRAR  
 I JO EM VAIG FIXAR  
 EN UNA PERSONA MOLT ESPECIAL

DE SEGUIDA  
 AMB LA TEVA TIA UNA AMISTAT VAM FORMAR  
 MENTRE EL TEU PARE  
 EM DEIXAVA CAURE CADA DIA UN AFALAC

TOT ANAVA GENIAL  
 FINS QUE LA MARXA DEL TEU PARE VA ARRIBAR  
 DECLARANT QUE UN RACÓ DEL SEU COR PER MI ERA GOVERNAT  
 CAP NI UN VA ACCEPTAR, NI TAN SOLS LA CARMEN.

La Pepi surt del personatge de "narradora" que pren a la cançó i crida a la Carmen que acaba d'aparèixer a escena.

PEPI  
 Carmen, espera!

CARMEN  
 Què se suposa que ha sigut això?  
 Què m'estàs amagant?

PEPI  
 No ha passat res! Jo no t'he amagat  
 res mai! Com t'atreveixes?

CARMEN  
 (enfurismada)  
 Però que no tens ulls a la cara?  
 Després de dos anys aquí i no te  
 n'adones?

PEPI  
 (alterada)  
 Què no m'estàs dient? On és ara el  
 teu coratge d'os valent?

CARMEN  
 (explotant)  
 Que t'estimo!

La Carmen es tapa la boca i comença a plorar. La Pepi s'apropa a la Carmen i li vol aixecar la cara per a mirar-li als ulls, però ella ho evita.

PEPI  
(amb una mà a la seva  
espatlla)  
Carmen, mira'm als ulls...

La Carmen es deixa aixecar la cara i les dues es miren als ulls a molt poca distància.

PEPI (COND'T)  
Si no em deixes contestar-te...

CARMEN  
Què vols dir?

PEPI  
Jo mai he dit que m'agradi el teu  
germà...

CARMEN  
Però...

PEPI  
No ho sé, no tinc clar res...

CARMEN  
Aleshores...?

PEPI  
No sé. Prova-ho i ho sabrem.

Aleshores la Carmen es va apropar a la Pepi i ambdues es van fondre en un petó.

De cop l'Amàlia comença a cridar sordament mentre salta per després estampar-se un coixí contra la cara mentre mou els peus amb descontrol.

La Carmen i la Pepi es desfan del petó, de manera que la Carmen surt corrent i la Pepi es queda paraitzada en mig de l'escenari per, tot seguit, mirar a públic i continuar la cançó.

PEPI GRAN  
ELS MESOS VAN ANAR PASSANT  
AL JOSEP ENCARA LI QUEDAVA PER TORNAR  
TOT VA SER ESTRANY  
FINS QUE TOT S'ATURÉS I HI HAGUÉS CERTA CLAREDAT

PERÒ (DE) MICA EN MICA  
 EM VAIG ADONAR DEL QUE SENTIA  
 PER FI VAIG ACCEPTAR  
 AMB LA CARMEN MAI TINDRIA UNA AMISTAT

AMB MOLTA CURA VAM COMENÇAR A ANAR JUNTES  
 PERÒ NO ESPERAVENT QUE AIXÒ ANÉS A SER EL NOU FINAL  
 I A SOBRE DICTAT  
 PER UNA VEÏNA

De cop torna a aparèixer la Pilar a escena i es veu com es barallen la Carmen i la Pilar.

PILAR  
 (cridant)  
 Jo no t'he criat perquè et tornis  
 una desviada, pervertida i malalta  
 mental.

CARMEN  
 (plorant)  
 Mare, si us plau, jo no he fet res.  
 De veritat.

PILAR  
 M'ho ha explicat tot la Teresa. Com  
 se t'acudeix? Qui t'ha trastocat la  
 ment d'aquesta manera? I assetjar  
 a la nostra serventa d'aquesta  
 manera? Què no veus que el teu  
 germà ha decidit que es vol casar  
 amb ella tot tenint als seus peus  
 a totes les filles dels empresaris  
 més grans de la ciutat? Ets una  
 poca vergonya.

Es fa un silenci entre les dues. La Carmen plora sense descans i la Pilar no la pot ni mirar.

PILAR (COND'T)  
 No et vull tornar a veure aquí.  
 Demà seràs enviada a un centre  
 perquè et treguin aquesta  
 beneiteria de sobre.

CARMEN  
 (sanglotant)



No, mare, si us plau. Per Déu t'ho demano.

PILAR

(cridant molt enfadada)

Com se t'acudeix demanar-ho per Déu, infidel malcriada. Ves-te'n a la teva habitació a fer les bosses immediatament.

Es veu com la Carmen surt corrents fins a un llit on és la Pepi i es queden totes juntes plorant. La Pepi li apropa exactament el mateix os de peluix que té l'Amàlia amb ella a la Carmen. Tot just s'aixeca i es torna a situar cap al mig de l'escenari mirant a públic.

PEPI

L'ÚLTIMA NIT VA ARRIBAR

I LA CARMEN AL DIA SEGÜENT VA MARXAR

LA VAN DESHERETAR

I PER L'AMOR DEL TEU PARE AQUÍ EM VAIG QUEDAR

TOT I QUE

PER ELLS SEMPRE FOS LA SEVA SERVENTA

PEL QUE LA NOSTRA

RELACIÓ MAI VA SER APROVADA

PERÒ EL TEU PARE

SEMPRE VA SER ALLÀ

SEMPRE AL MEU COSTAT

A TOTES HORES

EM VAIG ENAMORAR

P'RÒ MAI OBLIDANT

A LA MEVA AMADA

LA CARMEN

L'Amàlia se separa de les cartes abruptament com prenent una mica d'aire i assimilant el que estava succeint.

S'apaga el focus que il·luminava a la Pepi malalta i l'Amàlia cap on és la Pepi estirada a un llit i l'Amàlia pre-adolescent al seu costat.

PEPI MALALTA

Osset, escolta'm. He de dir-te una cosa.

AMÀLIA PRE-ADOLESCENT

No, mama, has de descansar.

PEPI MALALTA

Recordes a la teva tieta? Ella es deia Carmen i...

AMÀLIA PRE-ADOLESCENT

Mama, si us plau, no. Ara estàs molt feble i has de fer el mínim esforç possible. I menys per parlar d'ella.

PEPI MALALTA

Però ella no va fer res dolent...

(fa una pausa i agafa aire)

Nosaltres érem molt properes de jovenetes. Ens passàvem el dia juntes donant voltes per la casa. A ella li encantava escriure, però com jo no sabia llegir ella em va ensenyar perquè pogués llegir totes les seves històries. Sempre m'has recordat molt a ella: la vostra imaginació i creativitat, el vostre cor noble i pur, aquest somriure tan bonic, i els vostres rínxols castanys d'osset.

Comença a tossir i s'ofega una mica. Amàlia li apropa un got d'aigua, però ella el denega.

PEPI MALALTA (COND'T)

Ets el millor regal que m'ha portat la vida i no em puc permetre no saber que serà de tu en un futur. Pel que, m'has de prometre que sempre seràs tu mateixa, m'escoltes? Que ningú et digui què has de fer o com ho has de fer. Tu ets perfecta tal com ets, el meu petit osset.

(comença a plorar)

Mai paris d'escriure'm aquestes històries tan boniques, ni deixis de banda aquest somriure tan preciós que tu tens. Ets única i inigualable, d'acord? Sigues forta

i valent tal com tu ets. T'estimo moltíssim el meu petit osset, molt i molt més del que et pots arribar a imaginar.

Li apropa la mà a la cara per a fer-li un petó al front. Un cop treu la mà l'Amàlia s'apropa a ella per a fer-li una abraçada, però quan la fa no nota el seu alè.

AMÀLIA PRE-ADOLESCENT  
(sacsejant una mica a la Pepi)  
Mama? Mama?! Mama, si us plau, no!  
(crident i plorant)  
MAMA, NO! MAMA!

Es recolza a sobre el seu pit sanglotant encara crident quan l'Amàlia de l'actualitat i la Pepi gran comencen a cantar.

PEPI:

ETS ÚNICA  
I INIGUALABLE SIGUES FORTA I VALENT  
TAL COM TU ETS  
T'ESTIMO MOLT EL MEU PETIT OSSET  
(X2)

AMÀLIA :

NO POT ESTAR PASSANT AIXÒ  
HE VISCUT SOTA UN ENGANY  
NO EM PUC CREURE AIXÒ  
COM LA TIA EM DESTERRARAN  
(X2)

Mentre canta l'Amàlia deixa caure el full i comença a donar voltes nerviosa per tota l'habitació. A mesura que arriba a les dues últimes línies de la segona repetició es para i la seva expressió canvia d'impotència i confusió a una por extrema. S'apropa al seu os de peluix i l'agafa abraçant-lo molt fortament.

AMÀLIA  
(mig cantant amb moltes pauses  
i cada cop més quieta)  
No pot estar passant això...  
He viscut sota un engany.  
No em puc creure això...  
Com la tia em desterraran.

Durant aquestes últimes paraules a l'Amàlia en algun moment li cau l'os de peluix. Abans d'acabar de pronunciar "desterraran" l'Amàlia gira el cap i mira directament al públic.

**FI DEL PRIMER ACTE**

**SEGON ACTE****ESCENA 14: VOLS SER-HI O NO?**

S'obre el teló i s'il·lumina l'escenari. Allà és la narradora i, rere una taula amb diversos llibres i papers dispersos, l'Amàlia i la Júlia mostrant-se afecte l'una a l'altra.

## NARRADORA

Els mesos van anant passant i tot i que semblava que la Júlia i l'Amàlia no podien ser més properes van superar les expectatives. Les hores juntes se'ls hi feien curtes. No tenien suficient l'una de l'altra. Eren inseparables, s'havien tornat tota una. Cada cop era més complicat amagar-se o, almenys, això els hi semblava. D'aquesta manera l'Amàlia, per por al Pere, la Isabel i la seva família va començar a amagar-se. A la Júlia no li feia cap mena de gràcia, ja que li feia la impressió que se n'avergonyia d'ella, tot i que no era el cas. Després de manifestacions, pícnic i pel·lícules juntes la Júlia cada cop es trobava més molesta amb l'Amàlia quan canviava la seva identitat per poder ser-hi amb ella, tot i que fos per seguretat.

Després d'escenificar tot el que la narradora ha anat esmentant es troben les dues arreglant-se. Quan la Júlia veu que l'Amàlia agafa la perruca que acostuma a portar quan surten l'agafa de la mà i la deté d'agafar-la.

## JÚLIA

(enfadada)

Amàlia, ja n'estic farta! Pots parar de portar aquestes coses? És que sembla que vagi al carrer amb una desconeguda!

## AMÀLIA

Júlia, ja t'ho he dit mil cops, aquesta és la qüestió! És per seguretat! No em puc arriscar i perdre't...

JÚLIA

Ja, però és que em sembla ridícul... Em fa la impressió que maiestic amb tu, que només convisc amb una estranya la qual em va prometre estar amb ella... Jo vull estar amb tu a la llum del dia o de la nit. De festa o de pícnic. És que m'és igual com. Però et vull a tu, no al teu *alter ego*.

AMÀLIA

Ho sé, però la meva família...

JÚLIA

(interrompent-la)

Sí, la teva família, bla, bla... Jo també en tinc una, saps? La qual va estar pencant com a rucs tota la seva punyetera vida només perquè jo pogués esprémer el talent que tots deien dir que jo tinc. Soc la petita d'una família la qual s'assabenta el que la seva perfecta filla amb un do innat està fent i es mor ma mare d'un infart i els meus 5 germans de dol. Això no és fàcil ni per tu ni per mi, però només hem de ser simplement amigues de cara al públic. Només hem de ser nosaltres, el que sempre hem sigut i continuem sent.

AMÀLIA

Però tinc molta por, Júlia... I si el meu pare ens veu? Pitjor... I si ens veu el meu avi!

JÚLIA

Doncs ho afrontarem juntes! Ja has vingut al meu piset més d'un cop. Allà les dues podem sobreviure de sobres. Així que si has de fugir de casa ningú et trobarà allà.

La Júlia li agafa la mà a l'Amàlia mentre es fa un petit silenci.

JÚLIA (COND'T)

Si us plau, em promets ser tu al 100% la resta dels dies que ens queden juntes? No més ulleres de

sol, ni mocadors, ni perruques. A menys que sigui un dia molt calorós o que torni carnestoltes. Però m'has de prometre que sempre seràs tu el 100%.

AMÀLIA

(pensativa)

No estic segura del tot, Júlia... Hi ha una quantitat de riscos innumerables. Però accepto. És més, hi ha a un parell de coses que sí accepto totalment. Accepto a ser tal com jo soc, encara que algun cop vagi disfressada, cada dia de la nostra vida juntes. Perquè et prometo que fins a l'últim moment estarem juntes. I morirem de velletes després d'haver fet arribar a tot el món la nostra petita història, amb els teus dibuixos i la meva redacció.

La Júlia d'un salt s'aixeca i es llença a l'Amàlia fent-li una increïble abraçada i omplint-la de petons.

JÚLIA

(molt il·lusionada)

Aaaah! M'encanta aquesta promesa. Accepto completament. Ets la millor. T'estimo! T'estimo! T'estimo! T'estimo!

AMÀLIA

Sí, però respecte al tema de disfressar-me, com tu li dius, no he dit que sigui per sempre. Jo no és que estigui molt segura i no ens podem arriscar tant.

JÚLIA

Bé, és igual. Ja quan siguem dues àvies de 80 anys no et reconeixerà ningú i podrem viure juntes i lliurement amb els diners guanyats del nostre èxit mundial que, òbviament, triomfarà tot arreu. Però en el present, almenys avui no el portis. Bé, ara és quan em dius que avui és massa arriscat no portar-ho. Com tampoc no em vols dir res d'on em vols portar...

Això últim la Júlia ho diu una mica decebuda intencionalment per veure si així causa certa pena en l'Amàlia i finalment li desvela què faran aquesta tarda. Però l'Amàlia nomésriu al respecte.

AMÀLIA

Et té dels nervis, eh? No és res.  
M'has de creure. És una  
"sorpreseta", diguem-ho així.  
Prefereix-ho comentar-t'ho allà.

JÚLIA

(una mica molesta, però  
cedint)  
Com tu diguis...

L'Amàlia li fa un petó i agafa de la mà a la Júlia sortit d'escena.

Fosc.



ESCENA 15: CEMENTIRI

Es fa la llum a l'escenari i apareix l'Amàlia guiant a la Júlia amb els ulls tapats amb una banda en mig d'un cementiri. Al costat oposat de l'escenari on es troben elles hi ha una dona que dona l'esquena al públic mirant una làpida.

JÚLIA

Amàlia, ja hi som? Quan em podré treure aquesta cinta estranya?

AMÀLIA

D'acord, d'acord... Ara te la trec..., però no t'espantis.

JÚLIA

Què vols di-  
(li treu la cinta i veu que  
és al cementiri)  
Amàlia on collons m'has portat?

AMÀLIA

Sí, no és imaginació teva, som a un cementiri.

JÚLIA

Però, per qu-

AMÀLIA

(interrompent-la)  
Ssh! Deixa'm explicar, si us plau.

La Júlia assenteix amb el cap.

AMÀLIA (COND'T)

El pla d'avui no és ben bé una sorpresa. Millor dit, no volia venir sola i em feia molta il·lusió que vinguessis. La cosa és que avui era l'aniversari de ma mare i doncs sempre vinc a visitar-la.

JÚLIA

Amàlia, però això m'ho podries haver dit i jo hauria vingut sense cap problema. És més, m'hauria ofert voluntària per a venir amb tu.

AMÀLIA

Doncs bé, és això. Vols conèixer a

ma mare?

JÚLIA

Encantada!

S'agafen de la mà i comencen a caminar cap on és la dona aquella. Arriben allà i l'Amàlia deixa un ram de flors davant la làpida.

AMÀLIA

(encuriosida)

La coneixies?

DONA DESCONEGUDA

La veritat és que érem molt properes. Va ser un cop molt dur la seva pèrdua.

AMÀLIA

Suposo que haurieu de ser molt, molt properes, mai he vist a ningú venir a visitar-la pel seu aniversari en aquests sis anys i mig.

DONA DESCONEGUDA

Bé... Ella preferia celebrar la vida abans que la mort.

AMÀLIA

(alhora que la dona desconeguda)

...la vida abans que la mort.

Es giren les dues cap a l'altra, mostrant per primer cop el físic de la dona desconeguda. Els trets físics d'ambdues són molt semblants, en especial el seu cabell.

AMÀLIA (COND'T)

Doncs sí que sembla que coneixies molt a la meva mare.

DONA DESCONEGUDA

(commocionada)

La...la teva mare?

La dona desconeguda, a punt de plorar de l'emoció, apropa la mà cap a l'Amàlia per a tocar-li la cara, com si volgués comprovar que és real. Quan s'adona del que està fent treu la mà de cop i se la guarda com si estigués cometent un delictes.

DONA                   DESCONEGUDA

(COND'T)

Perdó, no era la meva intenció  
molestar-te. És que la teva mare  
m'havia parlat molt de...

AMÀLIA

(com si hagués acabat de  
descobrir un misteri)

Carmen?

CARMEN

Saps...saps qui soc?

AMÀLIA

L'amant de la meva mare i la meva  
tieta.

JÚLIA

(sorpresa)

Espera... Què?!

AMÀLIA

(cap a la Júlia)

Després parlem, amor.

CARMEN

Vosaltres també sou...?

AMÀLIA

Sí, així que de mi no tinguis por.  
Ni el papa ni els avis sabran  
absolutament res.

CARMEN

Ets igual que la teva mare. T'ha  
criat molt bé.

(fa una pausa)

Vinga, suposo que ningú t'haurà  
explicat què va ser de mi. Però  
abans hauríem d'anar a un lloc una  
mica més privat.

Fosc.

ESCENA 16: TORNEM AMB LA CRUDA REALITAT

Es fa la llum i apareixen la Carmen, la Júlia i l'Amàlia al que sembla un parc assegudes al costat d'un arbre.

JÚLIA

Aleshores la família veïna va descobrir-vos, s'ho va dir a la Pilar i et van fer fora de casa?

CARMEN

Bé, tècnicament em van internar en un manicomí. Després d'aquella tortura no sé com vaig aconseguir fugir d'aquell infern. No era jo mateixa, però de les lliçons i tractaments mèdics que em feien per tal que deixes de ser lesbiana, tals com els electroxocs. Així que després d'una horrible nit, quan tots eren dormint i aprofitant el canvi de guàrdia vaig saltar per la finestra amb tot el que encara em quedava i com vaig poder aconseguir fugir del recinte. Els dies següents són com una boira. Vaig dormir on vaig poder, amagant-me i evitant ser vista per ningú constantment. Vaig rapar-me el cabell i vestir com un home per fugir a França. Allà vaig començar a buscar feina de cambrera i de mica en mica vaig assolir permetre'm un piset. Un cop ja estava més o menys assentada vaig començar a buscar feina com als diaris per fer el que m'agradava: escriure. Així que a poc a poc vaig anar formant una nova vida a França, vaig conèixer nova gent, vaig tenir diversos amants, però res se sentia com el que vaig tenir amb la teva mare. Aquests darrers anys he tornat a conèixer el que era la felicitat. Però, de tota manera, cada any per aquestes dates torno a la meva ciutat natal per a visitar a la meva estimada. Això sí, amb molta precaució. Estic segura que tota la meva família pensa que estic morta i han de

continuar pensant el mateix. No em puc arriscar a què destrueixin tot el que he creat per mi mateixa a França.

AMÀLIA

Ara entens per què vaig disfressada? Ja tinc prou amb la Isabel vigilant-me cada hora soc a casa i el Pere totes les que no hi soc.

CARMEN

Espera, la Isabel? Què fa a casa?

AMÀLIA

És la segona dona del Papa.

CARMEN

Seran fills de puta aquests traidors...

JÚLIA

M'he tornat a perdre... Com que coneixes a la Isabel? Jo encara no l'he conegut, però espero no fer-ho mai.

CARMEN

Millor que no ho facis mai. La Isabel és la filla de la dona que va descobrir-nos. És que estic segura que segur que en quant va morir la teva mare van amenaçar-vos en desvelar aquest horrible secret de la família si no es casava el Josep amb la Isabel... Quin fàstic de família!

AMÀLIA

Quin fàstic em donen tots. L'únic més benèvol és el papa. Ell no em diu res per anar a la universitat o tenir un somni que no sigui casar-me, tenir fills i encarregar-me d'aquests.

JÚLIA

Però tranquil·la, que tant amb família o sense aconseguirem el nostre objectiu.

CARMEN

El vostre objectiu? Què teniu planejat?

JÚLIA

Doncs quan vaig conèixer a l'Amàlia ella em va dir que desitjava escriure una novel·la i que volia que arribés arreu del món. Aleshores jo li vaig dir que jo desitjava el mateix, però amb els meus dibuixos. Així que vam decidir unificar els nostres somnis per crear-ne un llibre il·lustrat entre les dues.

CARMEN

Això està rebé! Si voleu us puc ajudar, sobretot en l'aspecte més narratiu i referent a la redacció. També amb el tema de la publicació i les editorials. Allà a França tinc diferents contactes.

AMÀLIA

(emocionada)

Això seria genial!

JÚLIA

La veritat és que sí! Així seriem una mica més a prop de la nostra meta.

CARMEN

Mireu noies, jo soc aquí fins dissabte de la setmana vinent.

AMÀLIA

Perfecte! Nosaltres ja hem acabat els exàmens i pràcticament les classes també.

CARMEN

Aleshores, què us sembla venir-vos-en amb mi a França i treballar en el vostre projecte?

JÚLIA

(extasiada)

SÍ! SÍ! I SÍ! És que no sé a què estem esperant!

AMÀLIA

Júlia, Júlia... No corris tant... Jo no sé com trobaré una excusa prou bona per a convèncer a la família que em deixin anar pràcticament tres mesos a l'estranger sense que ells tinguin cap control sobre mi. Si ja em van amenaçar de concertar-me un matrimoni.

CARMEN

Els hi pots dir que te'n vas uns dies de viatge amb els amics de la universitat i a poc a poc vas prolongant l'arribada.

AMÀLIA

Però quan torni tindrè el càstig del segle...

JÚLIA

Això ja ho arreglarem quan arribi el moment. D'acord?

CARMEN

Així que vindreu amb mi a França la setmana vinent?

AMÀLIA

Oui, oui Mademoiselle !

JÚLIA

Que anem a França amor!

La Júlia es llença a l'Amàlia per a donar-li una abraçada i després totes dues li donen una a la Carmen.

CARMEN

Me'n recordeu molt a la Pepi i a mi.

AMÀLIA

Doncs fem-ho per ella.

CARMEN

Això sempre!

Fosc.

ESCENA 17: L'OLOR A PODRIT SEMPRE ACABA APAREIXENT

L'Amàlia és a la seva habitació fent les bosses. De cop apareix la Isabel a l'habitació i tanca la porta.

ISABEL

Així que preparant-te pel teu viatge?

AMÀLIA

Ara no puc, Isabel. Ja vaig tard.

La Isabel s'apropa a la porta i la tanca amb clau. Tot seguit l'agafa del canell a l'Amàlia i l'aparta d'on és la seva bossa.

ISABEL

No cal que facis res, no marxaràs a cap lloc.

AMÀLIA

De què estàs parlant?

L'Amàlia es desfà de la mà de la Isabel al seu canell.

ISABEL

Ho he intentat per activa i per passiva, però aquí ningú en fa cas i jo sempre surto amb la meva. Però ara ja està tot arreglat.

L'Amàlia intenta anar a la porta, però la Isabel es posa al mig impossibilitant que accedeixi a aquesta.

AMÀLIA

Isabel deixa'm anar, m'estàs fent mal.

ISABEL

I més que te n'hauria de fer degenerada de merda. Ets igual de fastigosa que la teva mare i la teva tieta.

AMÀLIA

(suant fred)

Què estàs dient?

ISABEL

T'agraden les noies, no? Quina desgràcia per la família.



AMÀLIA

(molt nerviosa mirant arreu)  
Com...com saps...?

ISABEL

Ho sé tot! Per casualitat no t'hauràs estat comunicant últimament amb la teva tieta, no?

AMÀLIA

(completament pàl·lida)  
Però com...

ISABEL

Calla d'una vegada!  
(li dona una bufetada)  
Tens sort que la teva família no m'importi una merda. Jo l'únic que vull són els calés que posseïu. A mi que m'importa el teu pare! Aquell home va morir fa anys amb la teva mare. Enamorar-se de la serventa lesbiana, ja em fotria. Si no hagués sigut per la teva existència la meva vida ja estaria resolta. Però no, ha de venir la noieta a tocar els collons i fotre a tothom amb les seves idees progressistes. Només cal que et declaris comunista o anarquista públicament i ja tens el pack complet! Però com no em beneficia per res que siguis una desviada de merda, ja ho he solucionat tot per tu. Així també he fet feliços als teus avis. La veritat és que, de totes les persones que hi ha, que escollissis al Pere com al teu xicot de pega no podria haver sigut millor. Així concertar-te un matrimoni amb ell no serà tan complicat i la meva família adquirirà l'herència tard o d'hora en quant desvelem el teu secret i només quedi en Pere.

AMÀLIA

Què vols dir amb això?

ISABEL

Suposo que a aquestes altures ja sabràs que la família de la casa

del costat va ser qui va descobrir a l'abominació que estaven cometent la teva tieta i la teva mare. La meua família va ser qui va fer justícia. La d'en Pere.

AMÀLIA

Espera, el Pere és...

ISABEL

(interrompent-la)

El meu nebot. Ho sé tot des que ho va descobrir ell amb els seus propis ulls. En quant li vau donar aquella pallissa a aquell local antifranquista de mala fe m'ho va explicar tot i vam idear el nostre pla just després que el teu estimat avi desvetllés els seus desitjos cap al teu matrimoni al sopar d'aquella mateixa nit. No és genial que la teua família i el teu propi amor t'hagi portat a un destí semblant al de la teua mare per finalment acabar com la teua tieta?

AMÀLIA

Ets una desgraciada.

ISABEL

I tu una malalta mental.

(li dona una bufetada)

No sé ni com t'atreveixes a aixecar-me la veu, rata fastigosa.

La Isabel comença a allunyar-se cap a la porta per marxar. Quan és a la porta es gira cap a l'Amàlia.

ISABEL (COND'T)

El teu matrimoni amb el Pere ha sigut concertat amb urgència. Demà serà la cerimònia. Fins demà al mig dia no sortiràs de la teua habitació. Gaudeix de la estança.

La Isabel se'n va i tanca la porta amb clau. L'Amàlia surt rere d'ella i intenta obrir la porta donant cops i fent de tot, però no pot. Cau a terra plorant.

AMÀLIA

(a públic)

Com més a prop soc de ser jo mateixa

lliurement, més forta és la  
retenció que em fan per quedar-me  
dins la gàbia.

L'Amàlia continua a terra plorant quan de cop se senten uns  
crits i es veu com apareixen per la finestra l'Ana i la  
Montse.

ANA

Ei, però que fas aquí! I el teu  
viatge?

Quan l'Amàlia escolta a l'Ana parlar aixeca el cap i va  
corrents cap a les dues i les abraça.

AMÀLIA

No sabeu el que me n'alegro de  
veure-us ara mateix.

MONTSE

Nosaltres també t'estimem, ruca.

ANA

Però, què et passava? Què feies  
allà plorant?

AMÀLIA

És una llarga història, però ara  
mateix necessito la vostra ajuda.

MONTSE

D'acord. Farem tot el que ens  
demanis. Sempre i quan no impliqui  
matar a algú, això no ho podem fer.

ANA

Què és el que necessites?

AMÀLIA

Tots els meus amics de la facultat  
deuen estar esperant-me a  
l'aeroport, però ara mateix no hi  
puc anar. Estic tancada.

ANA

Com?

AMÀLIA

Ja he dit que és una llarga  
història. Però necessito que aneu  
a buscar-los i els hi informeu que  
ara mateix no puc sortir de

l'habitació. Que necessito ajuda.

MONTSE  
Nosaltres et podem ajudar.

AMÀLIA  
Ja ho sé, ja. Però com més sigueu  
serà més probable que tot surti  
millor.

ANA  
Aleshores, a l'aeroport?

AMÀLIA  
Sí, si us plau. Pregunteu per una  
tal Júlia.

MONTSE  
Segur que tot va bé?

AMÀLIA  
Si m'ajudeu sí.

ANA  
Aleshores que no es parli més. Ens  
veiem en una estona.

Fosc.

ESCENA 18: ON ETS?

S'il·lumina l'escenari i es veu a la Carmen, la Júlia, L'Àngela, en Lluís, la Joana, en Jordi i el Toni en una mena de sala d'espera molt angoixats i impacients.

JÚLIA

On és l'Amàlia? Ella sempre és puntual arreu i ja és més d'una hora de retard. L'ha d'haver passat qualsevol cosa.

CARMEN

Júlia, tranquil·la. Intenta no posar-te en el pitjor dels casos o si no acabarem tots desesperats.

JÚLIA

És que la conec massa bé. Això no és normal en ella.

LLUÍS

Fes-li cas. Intenta tranquil·litzar-te i ja veuràs que en qualsevol moment apareixerà per la porta.

Dient això el Lluís assenyala una porta i de cop aquesta s'obre. La cara de tots s'il·lumina fins que veuen aparèixer a dues noies: l'Ana i la Montse.

JÚLIA

Ana? Montse? Què feu aquí?

ANA

Aleshores tu deus ser la Júlia?

MONTSE

L'Amàlia necessita ajuda.

CARMEN

Què ha passat?

ANA

Es veu que està tancada a la seva habitació i no pot sortir.

MONTSE

Així que per a marxar a França necessita un pla per a fugir sense que la vegin.

JÚLIA

Ja sabia que alguna cosa no estava bé.

CARMEN

Aleshores, és tancada a la seva habitació, has dit?

ANA

Sí. Però hem de fer-la fora. L'única via lliure que se m'acut és la finestra de la seva habitació.

CARMEN

Quina és la seva habitació?

MONTSE

La del pis de Dalt que fa cantonada i té vistes cap a la casa del costat.

CARMEN

Sé quina és. Era la meva.

ANA

Com?

JÚLIA

Ara això no importa.

CARMEN

El que importa és que coneixem la sortida no és segura del tot. S'ha d'anar amb compte, ja que la família que ha causat tot aquest embolic des d'un principi la pot atrapar perfectament sortint per la finestra.

JOANA

Ja procurarem que això no succeeixi.

JÚLIA

Jo puc ajudar-la a sortir per la finestra i així ja anem corrents pel bus. Així la resta pot continuar distraient a la família perquè no s'adonin que l'Amàlia ja no hi és.

ANA

Nosaltres podem entrar per la porta principal i anar a parlar amb la família. Ens coneixen de tota la vida. Si entreu vosaltres que sou uns complets desconeguts per ells ni us obriran la porta.

LLUÍS

Jo puc apropar-vos amb el cotxe.

JÚLIA

Vinga! Doncs a què esperem?

CARMEN

Us espero aquí. Si a les nou encara no heu arribat aniré cap a la parada del bus per a recollir-vos.

JÚLIA

Tot anirà bé.

CARMEN

Ja veuràs que sí! Bona sort!

La Júlia li dona una abraçada a la Carmen i se'n va corrents amb la Montse, l'Ana i el Lluís per la porta on han aparegut.

ESCENA 19: SORTIM D'AQUÍ

Apareix l'Amàlia esperant asseguda al seu llit amb les bosses llestes. De cop se senten uns sorolls i per la finestra apareix la Júlia.

AMÀLIA

Júlia!

L'Amàlia va corrents cap a ella i l'ajuda a acabar d'entrar a l'habitació. Quan ja és a l'habitació l'Amàlia es llença cap a ella i li fa una abraçada i un petó.

JÚLIA

Així que aquesta és l'habitació de la meva noia...

AMÀLIA

Però com t'has arriscat tant a venir? La Isabel podria entrar en qualsevol moment!

JÚLIA

D'això ja s'estan encarregant l'Ana i la Montse.

AMÀLIA

Com?

S'escolta el timbre d'una porta.

SERVENTA MARIA (OFF)

Senyoreta Ana! Senyoreta Montse!

ANA (OFF)

Venim a visitar-vos!

MONTSE (OFF)

Com l'Amàlia estarà fora uns dies volíem acomiadar-nos.

SERVENTA MARIA (OFF)

Veureu... Hi ha hagut un petit canvi de plans...

JÚLIA

Com que hi ha hagut un petit canvi de plans?

AMÀLIA

La Isabel ho sap tot. Des del meu aniversari. Li va explicar el Pere, qui resulta que és el seu cosí.



JÚLIA

Què?!

AMÀLIA

Com ho sents. Aleshores per tenir el control de tota la riquesa de la família finalment sota les seves mans doncs ha concertat el meu matrimoni amb el Pere per demà. Evitant que me'n vagi a França per assegurar-se que quedo per sempre sota les seves mans. I amb tot això a més aconsegueix accontentar als meus avis.

JÚLIA

Per déu, Amàlia...

AMÀLIA

Però això no ho és tot. Perquè m'ha reconegut que al cap d'uns anys desvelarien el meu gran secret a la família. Per tant, em desterrarien com a la Carmen i així només hi hauria un únic hereu, el Pere. Pel que obtindrien tots els calés i poder que volen sense cap mena d'esforç.

JÚLIA

Però quins fills de puta!

AMÀLIA

Exactament! Però podem marxar ja? Estic desitjant arribar a França per tal de no haver d'amagar-me durant un estiu sencer per estar amb tu com jo vull.

JÚLIA

Marxem doncs. No puc esperar ni un moment més per ser-hi amb tu al 100%.

Es fan un petó. L'Amàlia agafa les seves bosses i surten corrents per on ha entrat abans la Júlia.

Fosc.

ESCENA 20: EL VERTADER ACOMIADAMENT

S'il·lumina l'escenari i es pot contemplar a la Júlia i a l'Amàlia caminant per un fosc carrer agafades de la mà.

JÚLIA

Amàlia, és molt tard. Són les nou passades. Hauriem d'anar afanyant-nos.

Just en aquell moment per darrere apareixen un grup de nois que agafen i immobilitzen a l'Amàlia i a la Júlia. Davant d'elles apareix la figura d'en Pere.

PERE

Vaja, vaja... Mira on tenim les nostres desviades preferides.

L'Amàlia comença a sacsejar-se al seu lloc com si s'intentés alliberar. Però, en canvi, l'agafen més fort fent-li més mal.

PERE (COND'T)

Així calladetes n'esteu molt millor...

En Pere se n'apropa a l'Amàlia i li acaricia la cara.

PERE (COND'T)

Quina pena que hagis sortit trastocada... Nosaltres sempre hem estat destinats a ser-hi l'un amb l'altre. Que trist que tinguessis una oportunitat amb mi la nit de carnestoltes i la vas rebutjar per estar amb aquesta pecadora. I ara, quan per fi confirmen el nostre matrimoni fuges... fuges! Malcriada de merda!

En Pere li dona una bufetada a l'Amàlia i la Júlia crida com pot.

PERE (COND'T)

Què creus, què no t'he vist? Il·lusa...

(pausa)

La teva funció en aquest món és casar-te amb mi i punt. No tens dret a res i ja has aconseguit massa pel teu absent pare. Massa has tingut. Tu sempre has sigut

meva. I ho seràs. T'agradi o no. I si no ho vols ser a les bones, ho seràs a les dolentes. A mi em dona igual com t'aconsegueixo, però t'aconseguiré. Com si t'he de matar abans per poder fer amb tu tot el que plagui. Ja te'm vas negar un cop, mai et tornaràs a alliberar del teu destí irrevocable.

S'apropa a la seva orella com per olorar-la.

PERE (COND'T)  
(xiuxillejant)  
Avui follaràs amb mi, t'agradi o no, nena...

L'Amàlia plora mentre el Pere toca, olora i sent el seu cos.

PERE (COND'T)  
(als seus amics)  
Aquesta és meva. Amb l'altre feu el que us doni la gana.

El Pere comença a violar a l'Amàlia mentre li pega i ella plora silenciosament perquè no li digui res el Pere. D'altra banda, a la Júlia uns l'apallissen mentre d'altres la toquen i assetgen amb crits

NOIS (AD-LIBS)  
Bollera de mierda. Prova una bona polla i ja veuràs com se't treu tota la tonteria de sobre

Un cop el Pere acaba s'apropa a la cara plena de llàgrimes de l'Amàlia i l'agafa amb força.

PERE (COND'T)  
Ara ja he aconseguit el que volia. Tu ja no em serveixes per res. fas fàstic desviada de merda.

El Pere l'escup a la cara a l'Amàlia i se'n va amb els seus amics.

L'Amàlia es queda sanglotant a terra, recuperant-se dels esdeveniments.

AMÀLIA  
(crida amb les forces que li queden)  
Júlia...? Júlia, estàs bé?

Com que no escolta cap resposta es posa nerviosa. Comença a arrossegar-se cap a ella.

AMÀLIA (COND'T)  
 (cridant cada cop més alt i  
 començant a plorar)  
 Júlia! Júlia!

L'Amàlia arriba fins on és la Júlia i la veu estirada a terra inconscient feta pols. L'agafa en braços i la col·loca a sobre de la seva faldilla.

AMÀLIA  
 (sanglotant)  
 Júlia... Soc aquí m'escoltes? No  
 m'aniré a cap lloc sense tu.

La Júlia obre els ulls.

JÚLIA  
 (com pot)  
 A-amàlia...

AMÀLIA  
 Shhh... No facis esforços.  
 Tranquil·la. Soc aquí, no me  
 n'aniré enlloc.

JÚLIA  
 T-t'he n'has d'anar... Has d'anar-  
 te'n per les dues.

AMÀLIA  
 Ho farem juntes... No et preocupis  
 per això.

JÚLIA  
 Amàlia, jo no n'estic tan segura  
 d'això.

AMÀLIA  
 És clar que sí... No te'n recordes?  
 En farem velletes juntes i veurem  
 com la nostra novel·la arrasa per  
 tot el món.

JÚLIA  
 Tu ho aconseguiràs per les dues.  
 Marxa abans que t'arrestin o  
 t'enviïn a un manicomi com a la  
 teva tieta.

AMÀLIA

(plorant desconsoladament)

Júlia, si us plau. No em deixis així. Et necessito.

JÚLIA

Ets la millor persona que he conegut mai. T'estimo amb bogeria la meva escriptora.

AMÀLIA

Júlia, no te'n vagis. T'estimo massa com perquè marxis sense haver assolit res.

JÚLIA

(tossint una mica)

Ja teniu els meus dibuixos. La meva feina ja està feta.

AMÀLIA

I com se suposa que jo continuaré endavant si no et tinc al meu costat?

JÚLIA

Ho faràs... Sempre ho fas.

La Júlia comença a tossir molt.

AMÀLIA

T'estimo molt. Com mai he estimat a ningú i com mai ho faré. Que no se t'oblidi mai.

JÚLIA

T'estimo infinit, Amàlia...

Un cop dites aquelles paraules la cara de la Júlia cau.

AMÀLIA

(cridant i plorant encara més fort)

Júlia? Júlia?! Júlia!!

Comença a plorar a sobre del seu cos desesperadament.

[6] LA PÈRDUA D'AMÀLIA

AMÀLIA (COND'T)

PENSAVA QUE LA VIDA  
AMB L'ALTRA ACABARÍEM.

I ARA L'OPCIÓ DE TENIR-TE  
 ALS MEUS BRAÇOS NO ÉS POSSIBLE.  
 JO NOMÉS VOLIA  
 VIURE COM LA RESTA HO FARIA  
 PERÒ ARRAVATANT-HI EL MEU FUTUR S'HA  
 TORNAT RES MÉS QUE INVISIBLE.

PER QUÈ? PER QUÈ?  
 ALS DIFERENTS SEMPRE ENS FAN FORA.  
 NI UN EN PEU PER CANTAR VICTÒRIA  
 PER QUÈ? PER QUÈ?  
 PER NO SOMIAR AMB UNA FAMÍLIA  
 M'HAN D'ESCLAVITZAR FINS (A) ACONSEGUIR-LA.

NOMÉS PER SER DONA  
 I PENSAR EN ALTRES COSES  
 DESCOBRINT EL QUE M'AGRADA  
 I ESTIMANT LA MEVA AMADA  
 NO EM VOLEN A CASA  
 VOLEN LA DONA QUE ESPERAVEN  
 NO PUC FER-ME VEURE SINÓ  
 UNA TOMBA JA M'ESPERA.

PER QUÈ? PER QUÈ?  
 ALS DIFERENTS SEMPRE ENS FAN FORA.  
 NI UN EN PEU PER CANTAR VICTÒRIA  
 PER QUÈ? PER QUÈ?  
 PER NO SOMIAR AMB UNA FAMÍLIA  
 M'HAN D'ESCLAVITZAR FINS (A) ACONSEGUIR-LA.

TOT EM FA PENSAR  
 SI AQUÍ CONTINUO VOLENT ESTAR  
 POTSER MÉS M'ÉS VIABLE  
 AMB LA MEVA VIDA ACABAR  
 I TORNAR AMB LA JÚLIA I AMB LA MEVA MARE  
 AL PARADÍS ON NO SEREM JUTJADES

PER QUÈ? PER QUÈ?  
 ALS DIFERENTS SEMPRE ENS FAN FORA.  
 NI UN EN PEU PER CANTAR VICTÒRIA  
 PER QUÈ? PER QUÈ?  
 PER NO SOMIAR AMB UNA FAMÍLIA  
 M'HAN D'ESCLAVITZAR FINS (A) ACONSEGUIR-LA.  
 PER QUÈ HE DE CONTINUAR VIVA SI  
 LA MEVA RAÓ PER SER-HO NO ÉS AMB MI JA.

AMÀLIA (COND'T)  
 (cap a públic cridant i  
 plorant descomunalment)  
 Per què...  
 (canvi la seva actitud  
 incorporant-se una mica i  
 agafa-li la cara a la Júlia  
 com si parlés amb ella)  
 Ho faré per tu. Per tots els que  
 són com nosaltres i han acabat  
 així. Per no poder ser lliures a  
 causa de qui som i de qui estimem,  
 ja que tampoc acceptem el que ens  
 dicten que hem de ser. Per assolir  
 la llibertat que sempre hem somiat.  
 Lluitaré amb les meves lletres per  
 obtenir el que sempre hem volgut:  
 ser nosaltres mateixes i estimar-  
 nos lliurement.

L'Amàlia li fa un petó al front i torna a plorar  
 desesperadament a sobre del cos de la Júlia. De cop  
 s'escolten unes veus de fons.

CARMEN (OFF)  
 Si venen per algun camí ha de ser  
 per aquest. Us ho asseguro.

Apareix l'Àngela seguida de la resta del grup d'amics.

ÀNGELA  
 Aquí hi ha algú!

CARMEN  
 Per déu! Amàlia!

La Carmen s'apropa corrents cap on és l'Amàlia plorant al  
 sobre del cos de la Júlia.

CARMEN (COND'T)

Amàlia, hem d'anar-nos-en... I més després del que ha passat...

AMÀLIA

No la puc deixar... No puc... La necessito.

En Lluís s'apropa cap a l'Amàlia.

LLUÍS

Però ella ja se n'ha anat... Per sempre.

AMÀLIA

No! No diguis això! No...

L'Amàlia es llença als braços de la seva tieta i plora com mai ho ha fet. Tots els seus amics s'agenollen al voltant d'on són elles i repeteixen en bucle les últimes paraules que la mare de l'Amàlia li va dir.

TOTS MENYS L'AMÀLIA

(en bucle amb la melodia de la veritat)

Sigues forta i valent, tal com tu ets.

Ahora l'Amàlia també repeteix en bucle unes altres paraules plorant molt.

AMÀLIA

(en bucle i cridant desesperadament)

T'estimo...

A poc a poc es van apagant les llums fins que es fa fosc.

S'abaixa el teló.



EPÍLEG: EL MEU FINAL

Davant del teló apareix la narradora amb el faristol de l'inici.

## NARRADORA

El seu destí a França va arribar com se suposava, però la seva tornada a Espanya mai ho va fer. Tot i això, l'Amàlia va començar a viure en un complet infern. Cada cop que tancava els ulls tenia el mateix malson, sempre relacionat amb els fets d'aquella nit; per la qual cosa no podia dormir. La seva ment també havia ennuolat tot el que havia viscut aquella nit, així i tot evitava entorns que li recordaven a l'ambient que hi havia durant l'incident o semblants, com carrers amb molt poca gent o ser-hi fora de casa de nit. L'Amàlia feliç, riallera i somiadora que tothom coneixia va desaparèixer, ara era una noia absent i molt irritable, la qual al mínim estímul reaccionava d'una forma molt violenta i agressiva.

Així i tot, encara continuava tenint un propòsit: lluitar per la Júlia mitjançant la seva escriptura. Va deixar de sortir al carrer per quedar-se reclosa a la seva habitació escrivint, tot i que res sortia de la seva ment. Va patir un bloqueig tan gran que un dia va destrossar tot el que s'interposava davant seu. Aquell va ser el dia el qual va iniciar el seu aïllament social: quatre parets, sense escriure, ni llegir, ni res; només era allà, sent-hi. Ja no era l'Amàlia. Potser tenia la mateixa aparença física, una mica més prima i amb grans marques blaves al voltant dels seus ulls, però ja no era ella.

Tot i no semblar possible, la situació va empitjorar. Després experimentar moltes nàusees i a sentir-se encara més cansada i

pesada que abans, va descobrir que estava embarassada del monstre que li va treure tot el que tenia. La Carmen estaven molt preocupada i treballava moltes hores per tractar d'ajudar a l'Amàlia. Els mesos van continuar passant i diverses visites a l'hospital els hi van acompanyar, però no per motoritzar el nadó el qual no va tenir opció d'avortar, sinó per tractar els seus diversos episodis suïcides. En quant va néixer la nena, l'Amàlia no en va voler saber res d'ella, adquirint-ne tota la responsabilitat la Carmen. I sense adonar-se, l'aniversari de la Pepi va tornar a arribar.

S'obre el teló i es veu a una Amàlia llençada a un llit mirant al no-res amb el llit ple de coses i tot molt desorganitzat. Es veu com s'asseu la Carme al costat de l'Amàlia i li acaricia el cabell.

CARMEN

Amàlia... Avui hem de sortir...  
N'hauriem d'anar a un lloc molt especial.

Es fa un silenci. L'Amàlia no contesta.

CARMEN (COND'T)

Ja saps... Avui és l'aniversari de la teva mare i...

AMÀLIA

No.

CARMEN

Què?

AMÀLIA

No hi tornaré mai a aquell lloc.

CARMEN

Amàlia, però i la teva mar-

AMÀLIA

He dit que no.

CARMEN

Amàlia, si us plau. Has de començar

a sortir i la nena...

AMÀLIA

(cridant i s'incorpora)

CARMEN, PARA, SI US PLAU! NO PUC!  
ÉS QUE NO PUC!

L'Amàlia comença a plorar i la Carmen l'abraça.

CARMEN

Amàlia, si us plau, no et facis això...

AMÀLIA

(plorant i cridant amb ràbia  
i impotència)

És que no ho entens. No entens que ja fa quasi un any. No entens que jo era qui havia de morir-se en el seu lloc. No entens que ella era l'última persona que havia de sortir perjudicada. No entens que tot va succeir perquè vaig voler escapar-me. No entens que tot això va succeir per trobar-te el dia de l'aniversari de la meva mare. No entens que tot i que continuï viva estic morta. No entens que l'única cosa que em recorda a ella és el producte de qui va matar-la. No entens que no puc agafar un llapis perquè em recorda el perquè escric. No entens que jo no n'hauria de seguir aquí!

Es fa un silenci. La Carmen la mira abstreta.

CARMEN

Per fi t'has desfogat...

AMÀLIA

Què vols dir?

CARMEN

La setmana vinent farà un any i avui és el primer dia que parles sobre com et sents. Jo no et vull afanyar a res, però sé que no estàs bé. De tota manera, fins i tot tu sabent que no estàs bé no em deixes ajudar-te. Anirem de mica en mica, només deixa'm formar part del teu

dol i la teva vida per a poder ajudar-te.

L'Amàlia comença a plorar de nou i la Carmen li dona una abraçada a punt de plorar ella també.

Es fa un fosc a l'escenari, però on és la narradora no.

#### NARRADORA

Per a sortir d'aquell fons l'Amàlia va començar a escriure una mena de diari on explicava els seus sentiments diàriament. Fent això, amb el pas dels anys va començar a recuperar-se, però mai va tornar a ser la mateixa. De mica en mica va acabar acceptant a la seva filla, la Julieta, la qual s'assemblava molt a ella i, a l'hora, a la seva tieta.

A partir d'aquell moment tot va millorar. L'Amàlia va aconseguir una petita feina a l'editorial de la Carmen i va tornar a iniciar els seus estudis universitaris. Durant aquella època l'Amàlia va començar a treballar en diversos contes i novel·les infantils que, satisfactòriament, van ser rebudes amb una bona acceptació mediàtica, fent-se un nom amb el seu pseudònim masculí.

Amb el pas dels anys, la investigació en malalties mentals es va anar desenvolupant i la Carmen es va interessar per aquesta recerca. Gràcies als seus contactes, van descobrir que l'Amàlia va patir una mena de depressió i estrès posttraumàtic. És per això que va decidir publicar la seva experiència amb el seu diari "de les ombres", el qual va resultar tot un èxit a escala mundial. Aquell diari va ser el punt d'inflexió de la seva carrera, perquè, gràcies al desenvolupament del seu propi estil les seves novel·les van començar a guanyar molta popularitat.

A l'escenari apareixen grans quantitats de gent observant atentament a la narradora.

NARRADORA (COND'T)

Avui dia amb 10 relats infantils, 2 diaris i 7 novel·les publicades, us presento la meua primera novel·la signada sota el meu vertader nom i la més personal que he escrit. Es tracta de la novel·la la qual creació acabeu d'escoltar: el projecte de l'Amàlia i la Júlia. Avui, 47 anys després de la mort de la meua estimada Júlia, per fi faig realitat el nostre somni. Potser no vaig complir la promesa que li vaig fer de viure juntes fins a fer-nos velletes, però per fi faig realitat el projecte que ens va unir. Per fi faig realitat el somni de ma mare. Avui és el dia que compleixo tot el que devia. Avui és el dia que per fi el món tindrà el plaer de descobrir el talent de la Júlia. Avui és el final d'una gran etapa, la del patiment, la de la valentia, però sobretot, la d'amagar-se. Avui és el dia que deixarem de ser fortes i valentes per obligació a ser-ho per elecció. Avui és el dia que podré ser tal com soc jo. Avui és el final d'una guerra. Una guerra plena de batalles, pèrdues i sacrificis. Avui és el dia que us presento el meu primer llibre.

Al seu costat apareix la Júlia i l'agafa de la mà.

AMÀLIA GRAN (COND'T)

(dirigint-se molt descaradament al públic)

*La Lluita.*

**FINAL**

## ANNEX 5: PARTITURA VOCAL

### 1. NOMÉS VULL

**Piano**  $\text{♩} = 80$

**Pno.**

**Pno.**

**Pno.**

2

16

Pno.

19

Pno.

24

Pno.

27

Pno.

30

Pno.

33

Pno.

37

Pno.

40

Pno.

46

Pno.

52

Pno.



4

57

Pno.

61

Pno.

64

Pno.

68

Pno.

## 2. LA TROBADA

Piano

$\text{♩} = 110$

Musical score for Piano, measures 1-6. The score is in 4/4 time with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The tempo is marked as quarter note = 110. The right hand plays a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a harmonic accompaniment with chords and single notes.

Pno.

7

Musical score for Piano, measures 7-13. The score continues in 4/4 time with two flats. The right hand features a more active melodic line with eighth notes and some grace notes. The left hand continues with a steady accompaniment of chords and single notes.

Pno.

14

Musical score for Piano, measures 14-20. The score continues in 4/4 time with two flats. The right hand has a melodic line with some rests. The left hand features a more complex accompaniment with chords and some sixteenth-note patterns.

Pno.

27

Musical score for Piano, measures 27-33. The score continues in 4/4 time with two flats. The right hand has a melodic line with eighth notes. The left hand features a complex accompaniment with chords and some sixteenth-note patterns.

2

26

Pno.

32

Pno.

38

Pno.

44

Pno.

51

Pno.

58

Pno.

63

Pno.

69

Pno.

76

Pno.

84

Pno.

4

89

Pno.

Musical score for piano, measures 89-92. The score is in 3/4 time with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The right hand features a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a harmonic accompaniment with chords and a steady bass line of half notes.

93

Pno.

Musical score for piano, measures 93-96. The score continues in 3/4 time with two flats. The right hand has a more active melodic line with some grace notes, and the left hand maintains a consistent accompaniment pattern.

98

Pno.

Musical score for piano, measures 98-101. The score concludes in 3/4 time with two flats. The right hand has a final melodic phrase, and the left hand ends with a sustained bass line.

### 3. CARNESTOLTES

Musical score for '3. CARNESTOLTES' featuring Voz, Tenor, Lead Guitar, Bajo eléctrico, and Drumset. The score is in 4/4 time and E major. The vocal parts (Voz and Tenor) are currently silent. The Lead Guitar part features a complex rhythmic pattern with chords and single notes. The Bajo eléctrico part provides a steady bass line. The Drumset part features a consistent drum pattern.

Musical score for '3. CARNESTOLTES' featuring Vo., T., L. Gtr., Guit. B., and Drs. The score is in 4/4 time and E major. The vocal parts (Vo. and T.) are currently silent. The L. Gtr. part features a complex rhythmic pattern with chords and single notes. The Guit. B. part provides a steady bass line. The Drs. part features a consistent drum pattern.

2

7

Vo.

T.

L. Gtr.

Guit. B.

Drs.

10

Vo.

T.

L. Gtr.

Guit. B.

Drs.

13

Vo.

T.

L. Gtr.

Guit. B.

Drs.

Detailed description: This system of musical notation covers measures 13 and 14. It features five staves: Voice (Vo.), Tenor (T.), Left Guitar (L. Gtr.), Bass Guitar (Guit. B.), and Drums (Drs.). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The Voice staff has a melody starting on a quarter note, followed by eighth notes and a quarter note. The Tenor staff is empty. The Left Guitar staff plays a series of chords, with some notes marked with 'x' for mutes. The Bass Guitar staff has a simple bass line. The Drums staff shows a consistent pattern of eighth notes.

15

Vo.

T.

L. Gtr.

Guit. B.

Drs.

Detailed description: This system of musical notation covers measures 15 and 16. It features five staves: Voice (Vo.), Tenor (T.), Left Guitar (L. Gtr.), Bass Guitar (Guit. B.), and Drums (Drs.). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The Voice staff has a melody starting on a quarter note, followed by eighth notes and a quarter note. The Tenor staff is empty. The Left Guitar staff plays a series of chords, with some notes marked with 'x' for mutes. The Bass Guitar staff has a simple bass line. The Drums staff shows a consistent pattern of eighth notes.





21

Vo.  
T.  
L. Gtr.  
Guit. B.  
Drs.

Detailed description: This system of musical notation covers measures 21 and 22. It features five staves: Voice (Vo.), Tenor (T.), Left Guitar (L. Gtr.), Bass Guitar (Guit. B.), and Drums (Drs.). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The voice part has a melodic line in measure 21 and rests in measure 22. The tenor part has rests in both measures. The left guitar part plays a complex chordal texture with eighth-note patterns. The bass guitar part has a simple bass line. The drums play a consistent pattern of eighth notes.

23

Vo.  
T.  
L. Gtr.  
Guit. B.  
Drs.

Detailed description: This system of musical notation covers measures 23 and 24. It features the same five staves as the previous system. The key signature and time signature remain the same. The voice part has a melodic line in measure 23 and rests in measure 24. The tenor part has rests in measure 23 and a melodic line in measure 24. The left guitar part continues with its complex chordal texture. The bass guitar part has a simple bass line. The drums play a consistent pattern of eighth notes.

6

26

Vo.

T.

L. Gtr.

Guit. B.

Drs.

30

Vo.

T.

L. Gtr.

Guit. B.

Drs.

34

Vo.

T.

L. Gtr.

Guit. B.

Drs.

Detailed description: This system of musical notation covers measures 34, 35, and 36. The vocal line (Vo.) begins in measure 34 with a melodic phrase in G major, consisting of quarter notes G4, A4, B4, and C5, followed by a half note G4. In measure 35, the vocal line is silent. The tenor line (T.) follows a similar pattern to the vocal line. The left guitar (L. Gtr.) plays a rhythmic accompaniment of eighth notes, primarily using chords G4, A4, and B4. The bass guitar (Guit. B.) plays a simple bass line with notes G2, A2, B2, and C3. The drums (Drs.) play a consistent pattern of eighth notes, alternating between the snare and bass drum.

37

Vo.

T.

L. Gtr.

Guit. B.

Drs.

Detailed description: This system of musical notation covers measures 37, 38, and 39. The vocal line (Vo.) begins in measure 37 with a melodic phrase in G major, consisting of quarter notes G4, A4, B4, and C5, followed by a half note G4. In measure 38, the vocal line is silent. The tenor line (T.) follows a similar pattern to the vocal line. The left guitar (L. Gtr.) continues with its rhythmic accompaniment of eighth notes, primarily using chords G4, A4, and B4. The bass guitar (Guit. B.) continues with its simple bass line. The drums (Drs.) continue with their consistent eighth-note pattern.

8

39

Vo.

T.

L. Gtr.

Guit. B.

Drs.

41

Vo.

T.

L. Gtr.

Guit. B.

Drs.

43

Vo.

T.

L. Gtr.

Guit. B.

Drs.

Detailed description: This system of musical notation covers measures 43 and 44. The vocal line (Vo.) begins in measure 43 with a quarter note G4, followed by a quarter rest, then a quarter note A4, and a quarter note B4. In measure 44, it starts with a quarter note C5, followed by a quarter note B4, a quarter note A4, and a quarter note G4. The tenor line (T.) is silent in both measures. The left guitar (L. Gtr.) plays a series of chords: in measure 43, it plays a D major chord (D4, F#4, A4) four times; in measure 44, it plays a D major chord (D4, F#4, A4) four times. The bass guitar (Guit. B.) plays a bass line: in measure 43, it plays a half note D3, a quarter note G2, and a quarter note A2; in measure 44, it plays a half note B2, a quarter note C3, and a quarter note D3. The drums (Drs.) play a consistent pattern of eighth notes: in measure 43, it plays eighth notes on D4, G4, and C5; in measure 44, it plays eighth notes on D4, G4, and C5.

45

Vo.

T.

L. Gtr.

Guit. B.

Drs.

Detailed description: This system of musical notation covers measures 45 and 46. The vocal line (Vo.) begins in measure 45 with a quarter note G4, followed by a quarter note A4, and a quarter note B4. In measure 46, it starts with a quarter note C5, followed by a quarter note B4, a quarter note A4, and a quarter note G4. The tenor line (T.) is silent in both measures. The left guitar (L. Gtr.) plays a series of chords: in measure 45, it plays a D major chord (D4, F#4, A4) four times; in measure 46, it plays a D major chord (D4, F#4, A4) four times. The bass guitar (Guit. B.) plays a bass line: in measure 45, it plays a half note D3, a quarter note G2, and a quarter note A2; in measure 46, it plays a half note B2, a quarter note C3, and a quarter note D3. The drums (Drs.) play a consistent pattern of eighth notes: in measure 45, it plays eighth notes on D4, G4, and C5; in measure 46, it plays eighth notes on D4, G4, and C5.

10

47

Vo.  
T.  
L. Gtr.  
Guit. B.  
Drs.

Detailed description: This system of musical notation covers measures 47 and 48. It features five staves: Voice (Vo.), Tenor (T.), Left Guitar (L. Gtr.), Bass Guitar (Guit. B.), and Drums (Drs.). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The voice part has a melodic line in measure 47 and rests in measure 48. The tenor part has rests in both measures. The left guitar part plays a complex chordal texture with eighth-note patterns. The bass guitar part has a simple bass line. The drums play a steady eighth-note pattern.

49

Vo.  
T.  
L. Gtr.  
Guit. B.  
Drs.

Detailed description: This system of musical notation covers measures 49 and 50. It features five staves: Voice (Vo.), Tenor (T.), Left Guitar (L. Gtr.), Bass Guitar (Guit. B.), and Drums (Drs.). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The voice part has a melodic line in measure 49 and rests in measure 50. The tenor part has rests in measure 49 and enters in measure 50 with a melodic line. The left guitar part continues with its complex chordal texture. The bass guitar part has a simple bass line. The drums play a steady eighth-note pattern.

52

Vo.  
T.  
L. Gtr.  
Guit. B.  
Drs.

This musical system covers measures 52 to 55. It features six staves: Voice (Vo.), Tenor (T.), Left Guitar (L. Gtr.), Bass Guitar (Guit. B.), and Drums (Drs.). The key signature is two sharps (F# and C#). The voice part has a melodic line with some rests. The tenor part provides harmonic support with chords and moving lines. The left guitar part consists of block chords and some arpeggiated figures. The bass guitar part has a steady eighth-note accompaniment. The drums play a consistent pattern of eighth notes.

56

Vo.  
T.  
L. Gtr.  
Guit. B.  
Drs.

This musical system covers measures 56 to 59. It features the same six staves as the previous system. The key signature remains two sharps. The voice part continues with a melodic line. The tenor part has more complex chordal textures. The left guitar part uses block chords and some arpeggiated patterns. The bass guitar part maintains its eighth-note accompaniment. The drums continue with their eighth-note pattern.



12

60

Vo.

T.

L. Gtr.

Guit. B.

Drs.

Detailed description: This system of musical notation covers measures 60 to 63. It features six staves: Voice (Vo.), Tenor (T.), Left Guitar (L. Gtr.), Bass Guitar (Guit. B.), and Drums (Drs.). The key signature is two sharps (F# and C#). The vocal line (Vo.) has lyrics: 'I'm not a hero, I'm just a man who's trying to do the right thing.' The Tenor line (T.) has lyrics: 'I'm not a hero, I'm just a man who's trying to do the right thing.' The Left Guitar (L. Gtr.) plays a series of chords. The Bass Guitar (Guit. B.) plays a simple bass line. The Drums (Drs.) play a consistent rhythmic pattern.

64

Vo.

T.

L. Gtr.

Guit. B.

Drs.

Detailed description: This system of musical notation covers measures 64 to 67. It features six staves: Voice (Vo.), Tenor (T.), Left Guitar (L. Gtr.), Bass Guitar (Guit. B.), and Drums (Drs.). The key signature is two sharps (F# and C#). The vocal line (Vo.) has lyrics: 'I'm not a hero, I'm just a man who's trying to do the right thing.' The Tenor line (T.) has lyrics: 'I'm not a hero, I'm just a man who's trying to do the right thing.' The Left Guitar (L. Gtr.) plays a series of chords. The Bass Guitar (Guit. B.) plays a simple bass line. The Drums (Drs.) play a consistent rhythmic pattern.

68

Vo.  
T.  
L. Gtr.  
Guit. B.  
Drs.

This musical system covers measures 68 to 70. It features six staves: Voice (Vo.), Tenor (T.), Left Guitar (L. Gtr.), Bass Guitar (Guit. B.), and Drums (Drs.). The key signature has three sharps (F#, C#, G#). The vocal parts have a melodic line with some rests. The guitar parts consist of chords and rhythmic patterns. The drums play a steady pattern of eighth notes.

71

Vo.  
T.  
L. Gtr.  
Guit. B.  
Drs.

This musical system covers measures 71 to 74. It features the same six staves as the previous system. The key signature changes to four sharps (F#, C#, G#, D#). The vocal parts have a more active melodic line. The guitar parts continue with chords and rhythmic patterns. The drums play a steady pattern of eighth notes.

14

76

Vo.

T.

L. Gtr.

Guit. B.

Drs.

Detailed description: This system of musical notation covers measures 76 to 78. It features six staves: Voice (Vo.), Tenor (T.), Left Guitar (L. Gtr.), Bass Guitar (Guit. B.), and Drums (Drs.). The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 4/4. The vocal line consists of eighth and quarter notes with lyrics. The tenor line provides harmonic support with chords and single notes. The left guitar plays a rhythmic pattern of chords. The bass guitar plays a simple bass line. The drums play a consistent pattern of eighth notes.

79

Vo.

T.

L. Gtr.

Guit. B.

Drs.

*dim.*

Detailed description: This system of musical notation covers measures 79 to 82. It features the same six staves as the previous system. The key signature and time signature remain the same. The vocal line continues with eighth and quarter notes. The tenor line continues with harmonic support. The left guitar continues with its rhythmic chord pattern. The bass guitar continues with its simple bass line. The drums continue with their consistent eighth-note pattern. A *dim.* (diminuendo) marking is present at the bottom of the system, with a dashed line extending across the measures.

## 4. LA TROBADA - REPRISE

Comença la Júlia sola

5 S'afegeix l'Amàlia

9

13

17

21

The musical score is written in treble clef with a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a 4/4 time signature. It consists of six staves of music. The first staff, labeled 'Comença la Júlia sola', contains a single melodic line with a final quarter rest. The second staff, labeled '5 S'afegeix l'Amàlia', begins with a measure rest and then features a melodic line with a half note and a quarter note. The third staff, labeled '9', starts with a measure rest and contains two measures of sustained chords marked with an '8' (octave). The fourth staff, labeled '13', begins with a measure rest and contains a melodic line with a half note and a quarter note. The fifth staff, labeled '17', starts with a measure rest and contains a melodic line with a half note and a quarter note. The sixth staff, labeled '21', begins with a measure rest and contains a sustained chord marked with an '8' (octave).

## 5. LA VERITAT

♩ = 85

Piano

7

Pno.

11

Pno.

15

Pno.

2

18

Pno.

23

Pno.

28

Pno.

32

Pno.

37

Pno.

44

Pno.

Musical score for piano, measures 44-47. The right hand has a melodic line with grace notes, and the left hand has a dense chordal texture with sixteenth notes.

48

Pno.

Musical score for piano, measures 48-51. The right hand continues the melodic line, and the left hand has a steady bass line of quarter notes.

52

Pno.

Musical score for piano, measures 52-55. The right hand has a melodic line with grace notes, and the left hand has a steady bass line of quarter notes.

56

Pno.

Musical score for piano, measures 56-59. The right hand continues the melodic line, and the left hand has a steady bass line of quarter notes.

60

Pno.

Musical score for piano, measures 60-63. The right hand has a melodic line with grace notes, and the left hand has a steady bass line of quarter notes.

4

64

Pno.

69

Pno.

73

Pno.

78

Pno.

84

Pno.



89

Pno.



93

Pno.



97

Pno.



101

Pno.



106

Pno.



6

111

Pno.

116

Pno.

122

Pno.

127

Pno.

132

Pno.

138

Pno.

Musical score for piano, measures 138-142. The right hand has a melodic line with grace notes, and the left hand has a dense chordal texture.

143

Pno.

Musical score for piano, measures 143-146. The right hand continues the melodic line, and the left hand has a steady bass line.

147

Pno.

Musical score for piano, measures 147-150. The right hand has a more active melodic line, and the left hand has a steady bass line.

151

Pno.

Musical score for piano, measures 151-154. The right hand has a more active melodic line, and the left hand has a steady bass line.

155

Pno.

Musical score for piano, measures 155-158. The right hand has a melodic line, and the left hand has a steady bass line.

## 6. LA PÈRDUA D'AMÀLIA

Piano

$\text{♩} = 70$

Musical score for Piano, measures 1-9. The score is in 4/4 time with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The tempo is marked as quarter note = 70. The piano part features a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. The right hand starts with a whole rest, followed by a series of eighth and quarter notes. The left hand plays a steady bass line of quarter notes.

Pno.

10

Musical score for Piano, measures 10-12. The score continues in 4/4 time with two flats. The right hand has a melodic line of eighth and quarter notes. The left hand has a bass line of quarter notes.

Pno.

13

Musical score for Piano, measures 13-15. The score continues in 4/4 time with two flats. The right hand has a melodic line of eighth and quarter notes. The left hand has a bass line of quarter notes.

Pno.

16

Musical score for Piano, measures 16-19. The score continues in 4/4 time with two flats. The right hand has a melodic line of eighth and quarter notes. The left hand has a bass line of quarter notes.

2

Pno. <sup>20</sup>

Pno. <sup>23</sup>

Pno. <sup>26</sup>

Pno. <sup>30</sup>

Pno. <sup>33</sup>

38

Pno.

40

Pno.

44

Pno.

47

Pno.

50

Pno.

4

54

Pno.

58

Pno.

62

Pno.

66

Pno.

68

Pno.

