

---

R O D O L F S I R E R A

---

## TEATRE, CINEMA I TELEVISIÓ, L'ÚS DEL DIÀLEG

---

### LA FICCIO TELEVISIVA: ESTAT DE LA QÜESTIÓ

Els darrers anys hem assistit, a tot arreu de l'estat espanyol, a un creixement imparable de la producció de programes de ficció dedicats al sector audiovisual. No em referesc només al cinema, òbviament: queden ja llunyans aquells temps en què la recepció del producte fílmic requeria un cert esforç per part dels seus potencials consumidors: uns consumidors que havien d'abandonar casa seua i anar físicament a un espai "extern" –el local d'exhibició– i gastar-s'hi uns diners per poder gaudir-ne. Si fa no fa, el mateix esforç que encara fan els aficionats al teatre o a la música, que han de continuar desplaçant-se a l'espai de representació o a la sala de concerts per assistir, en viu i en directe, al fet de la creació artística. Avui, n'hi ha prou amb prémer un botó per tal que uns productes ben determinats, dissenyats i realitzats en funció de les necessitats de lleure, reals o condicionades, d'aquests consumidors envaesquen la seua intimitat. L'oferta és immensa: el nombre de cadenes de televisió, públiques i privades, s'ha multiplicat; apareixen nous sistemes de difusió –satèl·lit, cable–; es perfeccionen els procediments d'enregistrament i reproducció. Són milers, milions d'hores de programació que cal cobrir per tal de satisfer una demanda que no sembla mai tocar sostre.

\* Aquest article és una síntesi de diverses conferències (XIX Galeuzka, Morella 1999, Màster de producció i continguts audiovisuals de la Universitat de València, i UIMP, Centre de Formació de Guionistes).

En un principi, una part dels espais de ficció de les programacions televisives es cobrien amb la projecció de pel·lícules cinematogràfiques. Però el control que duïen les productores sobre els permisos d'exhibició condemnava els espectadors al visionat gairebé exclusiu de pel·lícules antigues, i així van aparèixer aviat productes de ficció específicament adaptats a les necessitats i les limitacions de la petita pantalla, i es van anar consolidant els gèneres televisius anomenats "clàssics" –comèdies de situació, sèries dramàtiques, d'acció, telenovelles, etc. Però la proliferació d'emissores va fer créixer, en pocs anys i de manera desmesurada, la demanda d'aquesta mena de productes, alhora que la tirania de les audiències obligava a l'emulació d'aquells que havien gaudit de l'èxit del públic i enfortia la resistència a l'exploració de nous camins, o de propostes més arriscades. I, a més a més, s'havia de treballar de pressa i barat, per guanyar terreny, tot i que fos efímerament, a la competència. Premisses totes elles, com es veu, poc afavoridores per a la realització de productes dignes, que omplissin d'alguna manera aquest espai intermedi entre el cinema de qualitat i el teatre, al qual la televisió, almenys en un dels seus segments de programació –el que no és estrictament informació ni entreteniment–, podia i hauria d'haver aspirat.

En l'època clàssica de Hollywood, com és ben sabut, els grans estudis tenien amplis departaments de guionistes, contractats fixos, que treballaven en l'elaboració de noves propostes argumentals o en el desenvolupament de projectes decidits per la productora. Darrere de les taules d'aquests despatxos van seure alguns noms destacats de la literatura nord-americana contemporània, i molts dels autors més remarcables del gènere negre hi van romandre molts anys, a sou de les productores. Aquest sistema de treball va ser abandonat en la dècada dels cinquanta, quan el cinema va entaular la seua primera batalla contra la televisió, buscant de combatre-la en un terreny on aquella no podia competir: productes espectaculars, colors enlluernadors, pantalles gegants, recursos humans i tècnics a dojo, etc. Però la presència d'escriptors importants en els crèdits de les pel·lícules es continuà mantenint, i en alguns casos, com en el cinema anglès dels anys seixanta, en fou gairebé un signe específic.

A Europa, on les cadenes de televisió, contràriament al que succeïa als Estats Units, eren de titularitat pública, almenys als inicis, i encara no havien sorgit les guerres per l'audiència, es va viure un especial esplendor durant aquestes mateixes dècades. Van ser pocs els novel·listes i dramaturgs de prestigi que es van resistir a intentar l'aventura televisiva. I no parlo sols de les grans adaptacions de textos literaris, algunes de les quals han esdevingut mítiques (com oblidar, per exemple, *Jo, Claudi*, o *Retorn a Braids-head*, per citar-ne només un parell), sinó de la creació de productes concebuts de manera exclusiva per a la televisió (com les sèries escrites per a TVE per Adolfo Marsillach, Antonio Gala, Fernando Fernán-Gómez i tants d'altres).

Les dècades posteriors, però, van veure trencat a tot arreu el monopoli de les televisions públiques. A l'estat espanyol fou el cas que va començar a emetre TV3,

després la televisió basca, a les quals van seguir les cadenes privades i la resta de les televisions autonòmiques: hi havia, doncs, més televisions per veure, però el nombre d'espectadors continuava sent el mateix. Però fou amb l'aparició de les cadenes privades, dependents, per la seva supervivència, de la publicitat, quan va instaurar-se la lluita per l'audiència, lluita aferrissada i una mica irracional, que aviat va influir fins i tot en el comportament de les televisions públiques que, en molts casos, oblidaren, sense excessiva mala consciència, si no amb poc encoberta satisfacció, els seus objectius fundacionals i van acceptar d'entrar en el joc de la competència. La gran revolució, però, es va produir en el moment en què uns determinats productes de ficció, de producció pròpia, van mostrar-se competitius en les preferències del públic davant les fins aquell moment totpoderoses propostes generades per les televisions estrangeres, en especial les nord-americanes. I no sols competitius: en uns pocs anys, les van desplaçar de manera gairebé generalitzada de les nostres petites pantalles.

Aquest èxit va estimular, sens dubte, la producció pròpia, a la qual cada cop es dedicava més i més temps en les programacions, en especial en les franges de més gran audiència. Això va significar, d'una banda, la demanda urgent de nous productes per omplir les graelles, productes que eren consumits a gran velocitat, i necessitaven de seguida ser substituïts per altres, de nous. I, d'altra banda, de gent que preparàs aquest nou material, que l'ideàs i l'escrigués.

#### LA IRRUPCIÓ DE NOUS GUIONISTES: EL TEATRE

Aquesta circumstància va deixar obsolet el sistema de creació emprat en el passat per les televisions públiques: ja no era possible agafar una signatura important, un "creador", amb nom i prestigi, i demanar-li que escrigués, tot sol i al seu ritme, una sèrie completa, per a la qual no hi hauria restriccions de temps a l'hora de gravar-la, ni tampoc de mitjans: com que no existia competència, la recepció sempre seria bona. A hores d'ara, amb moltes més cadenes en joc, les exigències de temps, la urgència a què la dura competència obligava, haurien fet de totes totes inviable aquesta mena d'encàrrecs. Però, en contrapartida, tampoc no existia una nòmina suficientment àmplia d'escriptors especialitzats, que poguessen abastir la gran demanda de material que s'hi havia produït. I, com que no existia, calgué improvisar-la o, en molts casos, treure-la del no-res.

I tot i que, tractant-se com es tractava de subministrar històries per a la petita pantalla, hauria semblat més lògic recórrer a aquells que ja ho feien per a la gran, és sabut per tothom, dins aquest ofici, que als guionistes de cinema no els agrada, malgrat no tinguen gaire feina, rebaixar-se a escriure per a un mitjà que conceptuen de totes totes menor. I la veritat és que, consideracions professionals a banda, si ho



haguessen fet, tampoc no s'hi haurien trobat gaire còmodes. Els llenguatges del cinema i de la televisió, la manera de “contar”, la forma en què s'estructuren imatges i diàlegs, es troben prou més allunyats del que el comú de la gent s'imagina. En posarem alguns exemples: al cinema, és l'acció la que determina l'espai, la que el genera; a la ficció televisiva és l'espai –un espai generalment prefixat, el *set*– qui determina l'acció. Al cinema, és la imatge qui porta a la paraula i la paraula la complementa, la contradiu, la desenvolupa; a la televisió, és la paraula la que porta a la imatge i/o la determina. Per últim, al cinema, la seqüència és un pas narratiu dins la història; a la televisió, la seqüència és, per ella mateixa, una unitat narrativa, com les escenes o els quadres d'una representació teatral.

Així les coses, i davant la manca d'interès demostrat pels guionistes cinematogràfics, i atesa aquesta posició intermèdia, que es dedueix del que acabem de dir, de la televisió entre el cinema i el teatre, va semblar natural recórrer, per nodrir la demanda creixent d'escriptors per a la petita pantalla, a gent que venia bàsicament del món del teatre, o relacionada amb ell, i, en menor mesura, a narradors. Si se'm permet un excurs, el mateix va passar als inicis del cinema sonor, quan la incorporació de la paraula féu trontollar tot un sistema expressiu treballósament bastit al llarg de prop de tres dècades. ¿Vol això dir que forçosament un bon dramaturg equival a un bon guionista de ficció televisiva? De cap de les maneres. En açò passa com en tot, en aquesta vida: un dramaturg no especialment brillant pot esdevenir un magnífic guionista de televisió, de la mateixa manera que un destacat dramaturg pot no funcionar a l'hora de posar-se a escriure per a la petita pantalla. Depèn, en gran mesura, de la capacitat d'adaptació i aprenentatge de cadascú.

O, dit d'una altra manera, l'escriptura d'una sèrie és avui un procés industrial, on prima l'eficàcia i la productivitat per damunt del geni. La qual cosa entra en oberta contradicció amb una de les característiques més peculiars de la creació teatral, que és, justament, la seua condició artesanal. I quan els artesans, en aquest cas els dramaturgs, esdevenen creadors industrials, ens hauríem de preguntar si podem continuar fent servir aquell concepte, tan estimat pels escriptors, de l'autoria, o ens hauríem de limitar a l'altre, molt més prosaic, de drets d'autor.

D'altra banda –no acaben aquí les contradiccions–, si bé és cert que el dramaturg acostuma a ser un bon inventor d'històries, algú que té mà per crear personatges i fer-los dialogar, no ho és menys que, de vegades, el seu diàleg és excessivament teatral, és a dir, explicatiu, retòric. No debades prové del regne de la paraula, d'una paraula convertida sovint en l'únic mitjà amb què compta damunt de l'escenari per desenvolupar els conflictes, per mostrar-nos els personatges que els sustenten, per fer-nos comprensibles els seus dubtes i les seues angoixes, els seus dolors i les seues esperances, i emocionar-nos o fer-nos reflexionar amb ells. Però la paraula, malgrat la

seua importància, no ho és tot en la narració televisiva. I, en això, tot i considerant-ne les diferències, sí que convé que el dramaturg mire de tant en tant en tant cap al cinema, i accepte –i estiga disposat a adquirir– una part de la seua economia dialògica, si vol, de veritat, alliberar-se d'aquest llast.

Però, sobretot, ha d'acceptar que treballa en equip, que el seu treball és només una part, una peça més del mecanisme, i que, en conseqüència, el resultat d'aquest treball es veurà sotmès a canvis, modificacions, reescriptures gairebé constants. ¿Com s'adiu això amb aquell sentiment de la pròpia autoria de què abans parlàvem i que el dramaturg, com qualsevol altre creador literari, alimenta i protegeix tan aferrissadament al seu interior? ¿Seria imaginable un dramaturg que acceptàs, sense cap resistència, que es modificassen els seus textos –vull dir, els seus textos concebuts per a l'escenari o l'edició–, que se'ls sotmetés a anàlisi i crítica constant, com passa amb qualsevol guió televisiu? I, tanmateix, si aquest mateix dramaturg vol continuar creant per a la petita pantalla, haurà d'acceptar aquestes ingerències.

Ingerències, que no pas humiliacions, si comprèn des del principi les regles del joc, i s'avé a treballar amb elles. El problema, però, és no sols que no les comprenga, sinó que pretenga justificar la seua participació en qualsevol sèrie televisiva de consum, tot just negant-li aquesta característica –producte industrial d'entreteniment– i tractant d'emascarar-la amb coartades culturalistes. O lingüístiques, que tot és possible. Aquesta contradicció actua sovint com un element desenfocant, que impedeix una correcta comprensió del paper que cadascú juga dins d'aquest procés, i pot donar lloc –de fet n'hi ha donat en algun moment– a sobrevaloracions inadequades del producte del seu treball.

Aspectes positius, doncs, i negatius, es troben presents en aquesta interrelació establerta per les circumstàncies entre televisió i teatre. Dissortadament, ara per ara, els dramaturgs que accedeixen a la ficció televisiva ho fan de manera gairebé exclusiva per crear productes de consum per a la cadena que els contracta, siga pública o privada. Tant de bo que algun dia les cadenes de titularitat pública arribassen al convenciment que, a més d'aquests productes de consum per competir diàriament a la jungla audiovisual amb les privades, tenen també, almenys teòricament, l'obligació de posar-ne en antena d'altres, molt més compromesos amb la realitat i la cultura de la societat que, amb les seues aportacions econòmiques, fa possible la seua existència. Llavors seria el moment de començar a considerar la possibilitat d'una ficció feta amb una voluntat clarament artística, sense que aquest adjectiu volgués dir forçosament minoritària. Una ficció en la qual, sens dubte, els dramaturgs que ara treballen en tasques d'inferior volada, i tots aquells que, amb el temps, aniran incorporant-s'hi, així com narradors, guionistes, escriptors i autors de tota mena, podrien donar el millor d'ells mateixos com a creadors, i sentir-se orgullosos dels resultats.

#### EL DIÀLEG, UN ELEMENT COMPARTIT

Per tot el que portem dit fins ara sembla evident que ficció televisiva i teatre mantenen molts punts de contacte, molts més, si es vol, que teatre i cinema. Al capdavant, el cinema conta les històries mitjançant imatges mentre que el teatre ho fa mitjançant paraules. Però les històries per a televisió es conten amb una combinació de totes dues. Per això el diàleg és molt important en els productes televisius de ficció. Hi ha gèneres, fins i tot, que són fonamentalment diàleg (o on el diàleg és fonamental), com a la *sit-com* o comèdia de situació, un dels gèneres que abans hem esmentat.

S'entén per diàleg –i així ho reconeixen els principals diccionaris– l'acció de parlar una persona amb una altra, o amb més, i contestant cadascuna al que l'altra li ha dit abans. Aquest “un amb altre”, aquest “contestar al que l'altre li ha dit abans” és el fet constituent del diàleg: compartir, intercanviar. El teatre és essencialment diàleg. El contrari del diàleg teatral seria el monòleg, el recitat fet per una sola persona, com si pensàs en veu alta. O com si parlàs a un interlocutor que no hi és present. Però, no ens enganyem, el monòleg teatral no és altra cosa que un diàleg encobert, on “l'altre” no contesta, però sí escolta (l'espectador), o, si contesta, l'espectador no el pot sentir, però se suposa que el personatge encarnat per l'actor sí (quan es tracta, per exemple, d'una conversa telefònica).

En qualsevol cas, una de les principals funcions dramàtiques assignades al diàleg (o el monòleg que, a efectes pràctics, ve a ser el mateix) és transmetre informació al receptor sobre els personatges i els fets que els esdevenen; una funció que, a més del teatre i la ficció audiovisual, és també present a la literatura narrativa.

El diàleg en una obra literària de caire narratiu –diàleg que es pot trobar, que de fet es troba normalment, en alternança amb el monòleg del narrador/autor o d'un altre personatge– es diferencia substancialment del diàleg que es fa servir en una obra teatral o audiovisual, pel fet que és sempre, sense excepció, un discurs referit, és a dir, un llenguatge inserit en un altre llenguatge: la veu dels personatges transmesa per la veu del narrador. És un diàleg, a més a més, puntejat per constants interferències del narrador, indicacions sobre l'estat d'ànim de qui parla, digressions, relació de les accions realitzades per aquest o els seus interlocutors, etc. Fins a tal punt que una afirmació d'un personatge pot rebre la seua rèplica –que, lògicament, s'esdevé d'immediat– moltes pàgines (o, el que és el mateix, molt de temps des de la percepció “objectiva” del lector) després d'haver estat formulada. Això sense comptar amb el fet que, en una narració, el diàleg se'ns pot presentar no sols de manera directa, sinó també indirecta, és a dir, referit pel mateix narrador, inclòs en la narració mateixa.

En una obra teatral, el mateix que en una pel·lícula cinematogràfica o un producte televisiu de ficció (és a dir, allò que de manera molt genèrica podríem descriure com històries representades per actors, enregistrades mitjançant una càmera i sotmeses a un procés de reelaboració i muntatge, que és previ a la recepció final de l'espectador –o,

el que és el mateix, la recepció és posterior al fet de la creació, no simultània, com passa al teatre—) no hi ha més forma dialògica que la directa.

D'altra banda, el diàleg narratiu fa servir constantment recursos literaris, estructura les frases, evita repeticions, o bé s'excedeix en l'ús d'aquestes amb finalitat retòrica, d'una forma que resultaria artificiosa en la llengua oral, emprant figures de llenguatge, metàfores, construeix llargues oracions amb abundància de subordinacions—si el lector perd de vista l'oració principal, sempre pot tornar a llegir-se la frase—, etc.

El diàleg teatral, sobretot des del naturalisme ençà—i el mateix passa, tot i que accentuat, amb el dels productes audiovisuals de ficció— és generalment més auster, més sintètic, s'apropa prou més al concepte de llengua oral, busca ser efectiu, immediat. I és que en la narrativa, la recepció dels diàlegs—de la història— es produeix a través de la lectura. La comunicació entre autor i lector és directa, i el personatge només hi juga un mer paper d'intermediari. Amb una obra de teatre o, en menor mesura, amb una pel·lícula o una sèrie televisiva, pot haver-hi, en efecte, una comunicació a través del text, de la lectura (de l'obra dramàtica o del guió), però aquesta lectura, aquest coneixement només és el d'un dels elements que constitueixen l'obra final, no pas de l'obra final.

Al teatre, les propostes de l'autor seran recreades pel director, encarnades pels actors, ambientades espacialment, il·luminades, acompanyades musicalment, etc., fins que prenen contacte finalment amb l'espectador. I si aquest procés de síntesi i reelaboració és fonamental en el teatre, encara ho és més quan parlem d'un producte audiovisual de ficció. Perquè—i no té sentit ara insistir en un tema de tots ben conegut— mentre que en el teatre el text (l'obra dramàtica) té una existència autònoma com a obra literària, al marge de la seua representació (i cada text conté, en potència, un nombre infinit de possibles propostes d'escenificació), el guió audiovisual és només una base de treball, una eina. Ni tampoc aquest guió—tret de casos excepcionals, les anomenades *remakes*— s'acostuma a enregistrar més d'una vegada.

#### EL DIÀLEG I LA CONSTRUCCIÓ DE LA HISTÒRIA

L'obra teatral es presenta, doncs, escrita en forma de diàleg. De fet, el teatre fa servir el diàleg per construir, a mesura que avancen accions i reaccions dels personatges, un argument, una història. Una història que, malgrat ser interpretada en un temps i un espai coincident (el dels actors i el dels espectadors), presenta la particularitat que el temps i l'espai dels personatges i els espectadors (o el dels actors i els personatges que interpreten) no són coincidents—tot i que de vegades s'hi poden produir interferències, com quan un personatge (o l'actor que l'encarna) trenquen la convenció i es dirigeixen directament al públic. En el cinema o en la ficció televisiva (excepte si es tracta d'una història interpretada en directe, com passava antigament amb algunes *sit-coms* o quan es feien representacions teatrals en plató), arribem a la situació extrema, a causa del procés d'enregistrament, muntatge i posterior reproducció, que en cap temps ni espai (actors/personatges/espectadors) no coincideixen.

Hem dit abans que el diàleg és un element fonamental del teatre. Potser això ens puga fer pensar que és un element indispensable. No: hi ha formes teatrals –pantomima, el mateix monòleg– que no en fan ús. De fet, els monòlegs escenificats són, com dèiem abans, representacions on el personatge conta el seu passat –narració– o reflexiona sobre ell, i no viu, com seria propi del teatre, en el present escènic; o bé, tot i que només hi haja un personatge a escena, hi ha diàleg reflex (es parla a ell mateix i es contesta) o parla a personatges que no són a escena, però connecta amb ells a través del magnetòfon, del telèfon, d’una finestra... Per la seua banda, la pantomima, el mim, només permet desenvolupar històries senzilles, sense gaires matisos, on no és possible reflexionar sobre la psicologia dels personatges o sobre les motivacions més profundes dels seus actes, ni les seues contradiccions.

En resum, el teatre és majoritàriament paraula. Al cinema, però, la paraula, tot i ser un element molt important, no n’és consubstancial, almenys teòricament, cosa que sí que passa amb la televisió. No hem d’oblidar mai que, al cinema, al principi no fou el verb, sinó la imatge. Durant més de trenta anys el cinema va ser mut. Intercalava, sí, rètols, i aquests rètols permetien als personatges mantenir rudimentaris diàlegs. Però el diàleg imprès en pantalla –sempre una síntesi, una reducció– arribava a nosaltres després de l’acció, del moment en què teòricament es pronunciava, no simultàniament a la mateixa acció.

Així, al llarg d’aquest temps, el cinema, sense l’esclavatge de la paraula, va anar creant el seu propi llenguatge, el seu sistema de comunicació, la seua sintaxi, i l’espectador va acceptar aquella convenció. Quan, amb el sonor, aparega el diàleg com un element nou dins del llenguatge cinematogràfic, el cinema dirigirà el seu esguard cap al teatre, i amb tanta devoció que molts van arribar a témer que es fessen malbé les troballes obtingudes en la construcció d’aquest nou “llenguatge de les imatges”, que Griffith, Eisenstein, Murnau i tants altres havien contribuït a definir.

Afortunadament es va recuperar aviat –o es va aconseguir un nou– equilibri. La paraula va enriquir la imatge, sense substituir-la, i va contribuir a conferir major profunditat i subtilitat als personatges. Bona prova d’això serà el fet que en la dècada dels trenta s’assentaran les bases de la que serà l’edat d’or del gènere cinematogràfic “oral” per excel·lència: la comèdia. ¿Com concebre la comèdia clàssica –finals dels trenta, anys quaranta i cinquanta, començaments dels seixanta– sense la possibilitat de recórrer al joc dels diàlegs, a les rèpliques brillants i enginyoses?

El pes i la importància dels diàlegs en el conjunt de la història del cinema és, però, molt desigual, en funció dels gèneres: molt gran en el cas de la comèdia, ja esmentada; menor en una pel·lícula d’acció. I molt distint també en una pel·lícula (és a dir, en un producte destinat a la pantalla cinematogràfica), que en un episodi d’una sèrie per a televisió. I en aquest últim apartat, molt diferent també si es tracta d’una sèrie d’intriga, una telenovel·la, o una comèdia de situació.



EL DIÀLEG EN LA FICCIÓ AUDIOVISUAL

En general, el diàleg té molt més pes en l'escriptura per a televisió que per al cinema. No vull dir més importància, ni més qualitat ni més sofisticació, tot el contrari. Vull dir una cosa tan simple com que es parla molt més –o almenys aquesta és la impressió que fa– a la televisió que al cinema. No és exactament així; el que passa és que l'acció exterior acostuma a estar-hi molt més limitada que en una pel·lícula, o que les mateixes condicions de la sèrie televisiva obliguen a recolzar-se molt més en els aspectes verbals de la història. En altres paraules, es tracta de ritmes distints i amb diferents exigències. I potser una de les diferències més evidents, si comparem molts productes televisius amb un llargmetratge cinematogràfic dels anomenats “clàssics”, siga precisament la notable economia, la gran funcionalitat del diàleg que es fa servir en aquest, per contraposició als excessos verbals, sovint simple farciment de situacions mancades de densitat i intensitat dramàtica, tan freqüent en aquells.

En qualsevol cas, el diàleg cinematogràfic o televisiu, tot i acceptant les seues diferències –i també les moltes coincidències–, presenta indubtables avantatges sobre l'estrictament teatral, però també algunes dificultats que assenyalarem més endavant. Avantatges són la capacitat de la càmera per seleccionar allò que l'espectador deu veure, i que ens permet, per exemple, que en una sala plena de gent dos personatges parlen entre ells i nosaltres, espectadors, ignorem tota la resta, cosa que no podríem fer en teatre. O que saltem de la conversa d'aquests dos personatges en un extrem de la sala a uns altres, allunyats d'ells, tot ignorant els primers i la resta. Que puguem visualitzar –o sentir– amb facilitat el pensament dels personatges, que fem present el seu passat mitjançant el recurs del flash-back, que emfatitzem determinades accions, ampliant amb això allò que se'ns diu al diàleg, o contraposant-lo a ell, etc. Però també que puguem veure amb detall el rostre del personatge, l'impacte que en ell fan les paraules de l'antagonista, la contradicció que de vegades es produeix entre el que es diu i el que es pensa, circumstàncies totes elles difícils d'apreciar al teatre, a causa de la distància visual de l'espectador respecte a l'actor i a la immutabilitat d'aquesta distància.

Al cinema, el diàleg és –ha de ser– menys retòric, més despul·lat que al teatre, ja que no constitueix, com en aquell, la vertadera espina dorsal de la història, sinó una manera de manifestar-la, de fer-la avançar. A la televisió, les limitacions sobretot espaials, temporals –és a dir, ritme de gravació– i econòmiques que comporta la realització dels diferents episodis que componen una sèrie, el diàleg ha de suplir sovint moltes d'aquestes mancances: de vegades, s'han de “referir” verbalment –com passa al teatre– accions que no és possible presentar en pantalla.

El diàleg, i en general la narrativa audiovisual, presenta també altres importants avantatges sobre l'estrictament teatral: pot recórrer d'una manera molt més directa –i més efectiva– a les associacions d'imatges que remetent a associacions d'idees i ajuden a sintetitzar la informació; permet entrar en matèria amb molta més rapidesa, tot evitant circumloquis innecessaris; sintetitza l'acció mitjançant el recurs a l'el·lipsi, etc.

## DIÀLEG I SUBMINISTRAMENT D'INFORMACIÓ

L'exigència de subministrar la informació bàsica per situar els personatges i entendre al més aviat possible el conflicte és molt important i s'ha de procurar que es produeixi de manera indirecta, no frontalment ni de manera òbvia. Aquesta informació pot fer referència als antecedents necessaris per comprendre la situació que es pretén mostrar en un moment determinat, però també a totes les dades fonamentals que permeten el desplegament d'una història molt més àmplia, per exemple una sèrie amb un número predeterminat –o no– d'episodis.

El teatre clàssic recorria tradicionalment a procediments notablement obvis per assolir l'objectiu de transmetre aquesta informació: les típiques escenes d'antecedents, sovint representades pels criats, on un personatge diu a un altre, amb tota mena de detalls, coses que aquest forçosament ha de saber, per tal que se n'assabente l'espectador. Avui, però, es fan servir altres fórmules que permeten que l'espectador conega aquests aspectes del passat dels personatges de manera progressiva, amb molta més naturalitat i, no cal dir-ho, amb molta més efectivitat dramàtica.

Les històries per a la pantalla disposen d'altres recursos i, indubtablement, de més facilitats per fer això, ja que no es troben limitades per la rigidesa espacial que la representació teatral comporta, però la seua efectivitat descansa sempre, en última instància, en l'enginy del guionista per obtenir el millor resultat amb els recursos més originals, que acostumen a ser, sovint, els més senzills. En el cinema –en la televisió prou menys, perquè hi ha menys acció exterior, el ritme narratiu és més morós i les històries que es contenen, en el cas d'una sèrie amb continuïtat argumental, són molt més llargues– tot aquest conjunt d'informacions prèvies sobre els personatges tenen menys importància: els personatges es defineixen sovint més que pel que són, pel que fan en un moment determinat. Molts herois d'acció no tenen passat o no gaire, i les referències a aquest passat s'introdueixen en un parell de minuts, gràcies a recursos com ara la veu en off.

El diàleg es comporta, dins la narració audiovisual, de maneres molt diferents segons el gènere. Per exemple, no és el mateix el diàleg d'una sèrie que adapte un text literari reconegut (*La Regenta*, *Cañas y Barro*, *Don Quijote*), on el pes de les paraules de l'autor serà molt gran, que una sèrie convencional, una sèrie de gènere, com per exemple la tan sovint esmentada comèdia de situació, on no sols ha de ser divertit el que passa, sinó també el que es diu. O una telenovel·la, de centenars de capítols, on el diàleg té una funció potenciadora de les situacions melodramàtiques que viuen els personatges: no sols hem de veure que la protagonista és desgraciada; cal dir-ho, la paraula es converteix en un element amplificador del dramatisme de la situació. En aquest gènere, la telenovel·la, el més “teatral” dels formats de ficció que avui podem trobar a la programació de gairebé totes les cadenes, la part verbal, el diàleg, és fonamental: es grava amb recursos molt limitats, molt ràpidament, i cal omplir diàriament vint-i-cinc minuts d'emissió, encara que, de vegades, només siga amb paraules. I, a causa de

l'extensió de la història, cal refrescar de tant en tant la memòria de l'espectador: recordar-li el que va passar fa quatre mesos, o qui és aquell personatge que havia desaparegut un temps i ara torna a aparèixer, quines són les relacions familiars, generalment molt intricades, que els uneixen, etc.

#### DIÀLEG I SEQÜÈNCIA TELEVISIVA

Per concloure, hauríem de retornar al concepte de seqüència televisiva, a què al començament fèiem referència. La seqüència televisiva, com ja queda dit, és una unitat més àmplia i complexa que la cinematogràfica, a causa de les limitacions espacials i temporals que comporta la narrativa per a la petita pantalla. En cinema, no hi ha una determinació prèvia, a l'hora d'escriure un guió, del nombre de seqüències, ni de la durada d'aquestes. Poden haver-n'hi de molt curtes, de transició, podem descompondre una acció en diverses passes, que se situen en llocs diferents, etc. En televisió, les seqüències vénen predeterminades pels llocs de gravació, molts dels quals són inalterables, i que són els que els guionistes i/o el productor han decidit abans de començar a realitzar la sèrie; pel nombre de nous decorats que es poden construir per a cada episodi; per la quantitat màxima d'exteriors que permet el ritme setmanal d'enregistrament. Però també el nombre mínim i màxim de seqüències que pot haver-hi en cada capítol serà una exigència prèvia de producció, en funció del format escollit. Això vol dir que el temps de durada de l'episodi s'ha de distribuir entre el nombre de seqüències màximes permès: si una seqüència és molt curta, ha de compensar-se amb una altra de més llarga, etc. Les passes intermèdies entre una localització i la següent tendeixen també a suprimir-se.

Això significa que, a l'hora d'estructurar la història, aquestes limitacions espacials i temporals faran que, sovint, la seqüència televisiva s'assembla més, pel que fa a la seua estructura interna, a una escena teatral que no pas a una de cinematogràfica. En conseqüència, no hi podran haver seqüències buides, de mera transició, sinó que cadascuna d'elles haurà de servir per fer avançar la trama, o les diverses trames que componen l'episodi. Seran, doncs, seqüències en general llargues, amb poc moviment de càmera, gravades a base de plans curts, i amb limitades possibilitats de moure's entre els decorats, decorats que, en el cas d'una comèdia de situació, per exemple, seran mínims. I la història –i conseqüentment el diàleg dels personatges– haurà d'adaptar-se a aquestes exigències prèvies, no pas al contrari. En altres paraules, no serà la història la que genere els espais o les seqüències, sinó que seran aquestes, el seu nombre i les seues característiques, les que determinen l'avanç de la història.

D'aquí, la importància que té el diàleg en la ficció televisiva. Ell, més que no pas altres recursos més pròpiament cinematogràfics, servirà, com passa al teatre, per caracteritzar els personatges i fer progressar l'acció. Si el guionista cinematogràfic ha d'esforçar-se per contar la història, recolzant-se bàsicament en les imatges, el guionista

televisiu compta, per fer-ho, amb espais, personatges i, sobretot, paraules. És a dir, diàleg. I la bona utilització que d'aquest es farà contribuirà, en un percentatge molt important, a l'èxit final del producte.

RODOLF SIRERA

N n n