

---

CARME GREGORI

---

**ANTAVIANA: DEL TEXT  
NARRATIU AL TEXT DRAMÀTIC**

---

I. INTRODUCCIÓ

*Antaviana*, espectacle teatral del grup Dagoll-Dagom sobre contes de Pere Calders, va ser estrenat el 27 de setembre de 1978 a la Sala Villarroel de Barcelona. L'èxit aconseguit amb les representacions, tant a nivell de crítica, reconegut, per exemple, amb el Premi de la Crítica Serra d'Or 1979, com, sobretot, a nivell de públic, va servir per a consolidar el prestigi que Dagoll-Dagom havia assolit amb *No hablaré en clase* i va suposar un impuls decisiu en la popularització de l'obra de Pere Calders, el qual passa de ser un escriptor conegut i valorat dins els ambients literaris a ser un escriptor famós, descobert per un públic majoritari que, a partir de l'experiència teatral, es convertirà en lector addicte de la seua producció.

La doble autoria del text dramàtic –*Antaviana* se'ns presenta com a obra de Pere Calders i Dagoll-Dagom– no significa, pel que fa a la participació de Calders, únicament la seua paternitat sobre els contes que funcionen com a punt de partida sinó que inclou el seu treball en la confecció del guió de l'obra teatral: «la col·laboració fou eficaç, perquè, no cal dir-ho, a l'obra hi ha la seva mà i la meua. Els vaig escriure un seguit d'observacions per a allargar o reduir contes i sobre la forma de veure els personatges i, també, sobre la meua opinió respecte al primer guió que havien fet» (Faulí 1979: 12), manifestava Calders en una entrevista realitzada el 1979. Tot i això,

en aquesta mateixa entrevista, l'autor, amb la modèstia que el caracteritza, pretén deixar constància de la seua «ignorància teatral», fixant una línia divisòria ben neta, en relació a la seua autoria, entre la part literària i la part espectacular: «D'altra banda, no vull enganyar ningú: jo, de teatre, no en sé gens, per la qual cosa, per a la part teatral, em vaig posar completament a les seves mans; vaig confiar en en Bozzo, perquè ell en sap molt, de teatre» (Faulí 1979: 12). Aquestes declaracions, però, queden invalidades en bona mesura si tenim en compte un document de treball adreçat per Calders a Dagoll-Dagom, en el qual l'autor defineix el seu concepte d'espectacle teatral, un concepte que, val a dir, sintonitza perfectament amb la línia de treball que ha caracteritzat el grup dirigit per J. L. Bozzo.<sup>1</sup> N'oferim un fragment reproduït per Faulí (1979: 12):

Jo us convidaria a una reflexió sobre els darrers intents de renovació del teatre que s'han fet a casa nostra. (...) l'espectador n'ha sortit amb una sensació d'avorriment, i això em sembla fatal per a qualsevol espectacle. Us recordo (i no caldria, és clar) l'èxit del vostre *No hablaré en clase*; a la meua manera de veure, és degut al fet que l'espectador s'hi diverteix i que, quan la vàreu concebre, no us proposàveu revolucionar el món del teatre. I, a més, convideu a meditar i a posar en marxa l'esperit crític del públic.

Les poètiques teatrals s'han caracteritzat, fins ben entrat el segle xx, per la pràctica de models textocèntrics, per la consideració del text com a nucli, com a element privilegiat respecte a la representació, fins al punt que hom pot parlar de «culte al text» o «teatre al servei del text» tal i com apunta Jean-Jacques Roubine (1990: 127-132), el qual ens recorda que els «metteurs en scène français de la première moitié du siècle (...), derrière Copeau, s'emploient à renover l'art de la représentation tout en proclamant l'éminente supériorité du texte sur toutes les autres composantes du théâtre» (1990: 127). Aquesta concepció logocentrista va ser subvertida per les teories teatrals enunciades des de la tradició avantguardista, caracteritzades pels seus plantejaments antiverbalistes i per la consegüent reivindicació de la dimensió icònica de l'obra teatral. En realitat, la disjuntiva component verbal-component icònic el que posa de manifest és l'especificitat del teatre; tal i com ha assenyalat R. Ingarden (1958: 531-538), el teatre representa un cas límit: a diferència dels altres gèneres literaris, és espectacle; a diferència dels altres espectacles, és literari. Caldrà, doncs, treballar amb una definició de text dramàtic que concilie tots dos aspectes, que contemple la duplicitat de llenguatges que li és característica. En aquesta línia, ens sembla ben pertinent el concepte de *text dramàtic* de M.C. Bobes (1987), amb un *text literari*, integrat pels diàlegs i les acotacions que vagen més enllà de la pura funció referencial, i un *text espectacular*, format per les acotacions i els indicis dels diàlegs que remeten a la representació.

Tal i com ha assenyalat P. Gabancho (1988: 35), molts dels directors del teatre català actual es manifesten contraris a una concepció de l'obra teatral dependent de la

(1) El mateix Bozzo defensa, a l'hora d'analitzar i definir la seua obra, un teatre que interesse l'espectador en contraposició a un d'elitista i avorrit: «un teatre que no té una resposta directa sobre les necessitats de la gent, (...) se'n va desenganxant de mica en mica fins a convertir-se en una cosa elitista, en un teatre d'art i assaig. I acaba passant que aquesta minoria cultural ocupa tot l'espai del teatre i la gent, quan hi va, s'avorreix i associa la idea de teatre a cosa difícil. Jo penso tot al contrari» (Gabancho 1988: 135).

literatura dramàtica i advoquen per una distinció total entre teatre i text literari. J. L. Bozzo n'és un dels més convençuts defensors: «jo no penso que el text, la literatura, sigui la base del teatre. Shakespeare és bo perquè et permet un bon espectacle, però el teatre no és mai literatura. (...) S'han fet coses excel·lents sense cap text, sense cap base literària. La gràcia és que nosaltres, com a grup, ho hem deixat sempre molt clar: la nostra base no és la literatura» (Gabancho 1988: 151). Tot i això, *Antaviana* té com a punt de partida el text literari, un text literari, però, que, en opinió del seu director, conté un evident potencial dramàtic: «*Antaviana* era [un guió] molt literari, però hi havia molts contes que es podien explicar sense dir ni una sola paraula, i això ja estava en el guió» [Gabancho 1988: 140]. La dessacralització del text ha permès una aproximació al text menys dogmàtica en els models teatrals actuals. Com ha posat de manifest Roubine, «tout peut faire texte, et l'essentiel est qu'un lien de nécessité profondément ressentie s'établisse entre le metteur en scène, ses comédiens, d'un côté et le texte de l'autre» (1990: 177). Potser aquest «lligam de necessitat profundament sentida» és la raó que explica la fidelitat d'*Antaviana* a l'univers literari dels seus orígens, una fidelitat que no és maquinal, que no és *literal*, que capta i respecta l'essencial del text literari per transformar-lo, traduint-lo al llenguatge teatral, en un text nou, ben igual però alhora del tot diferent. La mestria amb què *Antaviana* ha sabut adaptar els contes de Calders ha estat una de les virtuts reiteradament destacades per la crítica:

Pense que el grup, de la mà de Joan Ollé, ha sabut adonar-se'n [del que és el món caldersià] i ha plantejat l'obra com una combinació de tres plans: sàtira, absurd i visió poètica d'allò mateix que se'ns acaba de mostrar; (...) crec que el mèrit del muntatge ha estat saber, tothora, presentar tots tres aspectes de forma indissoluble (Sirera 1979: 14-15).

Un treball que no desdiu gens dels plantejaments i els continguts de l'autor. (...) La moderació, l'equilibri, la fidelitat i la confiança en l'obra de Pere Calders són les virtuts més remarcables d'*Antaviana* (Vidal 1978: 16).

Tanmateix, l'autor i crític teatral J. L. Sirera, en l'elogiosa ressenya que va dedicar a l'obra, apuntava com un punt feble del muntatge l'abundant càrrega literària, és a dir, específicament narrativa, que s'hi feia notar en alguns moments:

En aquest mateix sentit, aquest tipus de reflexió sobre el que podria haver estat l'obra, enllaça amb la consideració del muntatge amb un excessiu llast «literari», és a dir: un tribut excessiu pagat per la peça als seus orígens no teatrals; seria aquest tema molt llarg de debatre. Prou hi ha en dir que la transposició al llenguatge teatral s'ha fet –al nostre entendre– amb total coneixement de causa, encara que recursos específics com monòlegs, veus en off ... ben bé podrien haver estat resolts de forma més específicament teatral (1979: 15).

L'ànlisi de la transposició del llenguatge narratiu al llenguatge teatral, el pas dels contes de Calders a l'obra teatral *Antaviana*, és el que ocuparà la nostra atenció en les pàgines següents.

## 2. SOBRE LA UNITAT ESTRUCTURAL

La primera cosa que, de forma clara, diferencia *Antaviana* dels contes caldersians que hi són a la base és, més enllà de l'evident canvi de gènere, la unitat estructural de la peça teatral contrastant amb l'autonomia estructural dels relats. Hom pot parlar –i, de fet, hom ha parlat– dels contes de Calders com d'un univers homogeni en què cada unitat contribueix a perfilar les constants temàtiques, tècniques, estilístiques que caracteritzen l'autor. Tot i l'indiscutible segell caldersià que hom reconeix en cadascun dels seus contes i encara que els llibres o reculls de contes de Calders se'ns presenten, de vegades, amb un títol que ens indica una voluntat unitària dels relats aplegats, el que és fora de dubte és la independència estructural dels contes. És a dir, no hi ha un fil conductor que, a través dels personatges, l'espai, el temps o el narrador, ens porte a llegir-los com una única història. Més encara, els contes que serveixen com a punt de partida d'*Antaviana* pertanyen a quatre llibres diferents: *El primer Arlequí*, *Cròniques de la veritat oculta*, *Tots els contes* i *Invasió subtil i altres contes*. En contraposició amb açò, trobem en *Antaviana* tot un seguit d'elements destinats a enllaçar els diferents episodis, a travar-los, per tal de construir-hi una història global estructurada com a tal. El títol té una funció fonamental en aquesta operació d'enllaç. El terme «Antaviana», pres del conte *En començar el dia*, és la paraula inventada per Abel que pot donar nom a tot l'afany d'aventura, màgia i poesia del nen. És el mot que vehicula una visió del món oberta més enllà dels prejudicis i les convencions del món establert, una mirada que no ha perdut la capacitat de meravellar-se i d'indagar pròpia dels infants. Convertida en etiqueta identificadora del conjunt, «Antaviana» aporta aquest significat particular que li ha atribuït Abel a tot l'univers que s'obrirà als nostres ulls en alçar-se el teló o iniciar la lectura. És el món de les «veritats ocultes», del desconegut, del que mai no hem mirat el que ens ofereix *Antaviana*. El sentit del terme ve subratllat per altres elements de l'obra: «Antaviana» és definit a la portada de l'edició del text teatral com un hipotètic continent inconegut, una de les possibles accepcions del mot que baralla la imaginació d'Abel:

*Antaviana? Sí, sí. Podria ser el nom d'un continent llunyà, una mica perdut i mal explorat, amb indis i plantes carnívores. Si en descobries un de semblant, enfocant-lo amb els binocles des del pont d'una nau, el podries batejar sense pensar-t'hi (Calders-Dagoll Dagom 1979).*

I la disposició de l'espai escènic ve a corroborar que, allà a l'escena, podem contemplar el que ocorre en aquesta Antaviana de somnis i aventures, com podem comprovar en les indicacions escenogràfiques inicials que el descriuen: «La línia divisòria entre les dues parts separades per les cortines no és recta, sinó que fa ondulacions irregulars que pretenen evocar el perfil de les zones costeres d'un mapa, o qui sap si un país vist des del cel» (Calders-Dagoll Dagom 1979: 7-8).

La creació del món d'Antaviana segueix el model bíblic, amb l'expulsió d'Adam i Eva del paradís i el naixement del seu primogènit. Aquesta primera escena adreçada al conte en què es basa, *El primer Arlequí*, a la funció d'obertura de l'univers autònom d'Antaviana: el primer Arlequí, nascut d'Adam i Eva, «porta damunt la pell els colors que ha de llegar als distints pobles de la terra» (Calders-Dagoll Dagom 1979: 12); és l'inici del món, però és també l'inici del món particular de l'escena, el motor que engega la vida del teatre:

jove Arlequí, quan obrires la finestra  
fou encetat el principi teatral (Calders-Dagoll Dagom 1979: 13).

Així, l'Arlequí, com un déu creador, «va encomanant vida als altres personatges» (Calders-Dagoll Dagom 1979: 13) que es mantenen estàtics en escena, i el món d'Antaviana comença a rodar.

A més d'encetar *Antaviana*, l'Arlequí és també el personatge que s'encarrega de posar-hi fi, erigint-se d'aquesta manera en un element de cohesió estructural de l'obra. A la darrera escena, basada en *El desert*, el protagonista, Enric, «pren la mateixa actitud que havia adoptat l'Arlequí en començar l'espectacle» (Calders-Dagoll Dagom 1979: 65) mentre sona la música de la «Cançó del Primer Arlequí». Enric aconsegueix d'agafar amb la mà la vida que se li escapava. Quan es treu la roba «queda al descobert el vestit d'Arlequí que portava a sota» (Calders-Dagoll Dagom 1979: 67); i, quan apareix la comitiva del circ, l'Arlequí obre el puny per tornar-los la salutació i la vida se li escapa. L'obra acaba amb la dansa alegre que ballen Arlequí i els personatges del circ per anunciar que ha arribat el moment de fer caure el teló.

Un altre factor que col·labora a la creació d'una estructura travada a *Antaviana* és la fragmentació d'alguns dels episodis. La representació d'una història es deixa en suspens, inacabada, a la fi d'una escena per a reprendre-la més tard, en un altre moment de l'obra. Així, l'episodi basat en *El principi de la saviesa* (Escena III, Primera part) acaba sense haver resolt l'enigma de la mà tallada apareguda al jardí del senyor ric. El misteri, però, s'aclarirà al *Programa de ràdio* que s'emet a l'entreacte, en el qual el filòsof petitburgès del conte apareix com a 3er. oient que participa en el concurs patrocinat per Relotges Claramunt i, amb la seua resposta, aconsegueix desvelar, encara que només parcialment, la incògnita de la identitat del propietari de la mà i les causes de l'amputació. Així mateix, l'Escena V de la primera part, que desenvolupa la

història de *La finestra*, és partida en dues meitats, Escena V i Escena V (continuació), amb l'Escena VI, representant les fantasies de l'Abel d'*En començar el dia*, a l'entremig d'ambdues. També per tal de produir un efecte de continuïtat, la darrera escena de la primera part i el *Programa de ràdio* s'encadenen a través del *flash* informatiu que posa fi a la història d'aquesta escena i, alhora, enceta l'emissió radiofònica que omplirà el temps de descans entre la primera i la segona part de l'obra. Amb aquests recursos, els diversos episodis que conformen *Antaviana* perden en gran mesura la desconexió estructural que tenien als contes caldersians, desenvolupant un fil il·latiu característic de l'arquitectura de l'obra teatral.

Amb idèntica finalitat, els personatges d'unes històries passen a protagonitzar-ne d'altres que als contes els eren completament alienes. Tessa, la nena de *La finestra* (Escena V, Primera part), viu a *Antaviana* també l'aventura d'*Els nens voladors* (Escena VII, Primera part) que es desenrotlla posteriorment, fent desaparèixer, amb la seua presència, la Roser del conte caldersià; la portera introduïda per *Antaviana* a l'escena d'*Els nens voladors* (Escena VII, Primera part) pren el lloc de la senyora de *Ganes de buscar-se-la* (Escena I, Segona part); i el funcionari de *Ganes de buscar-se-la* (Escena I, Segona part) farà d'interlocutor de l'home que vol anunciar el descarrilament de l'express de les deu a l'escena següent, assumint la identitat del director de la Companyia de ferrocarrils de *L'esperit guia*.

### 3. DE LA HISTÒRIA NARRADA A LA HISTÒRIA REPRESENTADA

La principal diferència entre els contes de Calders i *Antaviana*, però, és aquella que es deriva del canvi de gènere: les històries narrades es converteixen en històries representades. És a dir, el narrador que ordena i regula la informació, que conta les històries des d'una perspectiva determinada, que domina, en definitiva, tot l'univers diegètic, desapareix en el gènere teatral, on la història es desenrotlla davant dels nostres ulls sense la necessària mediació d'una instància narradora. Per aquesta raó, el narrador dels relats es transforma a *Antaviana* per tal d'adequar-se a les lleis del llenguatge teatral. La narració d'esdeveniments –la informació sobre els fets de la història, la caracterització i actitud dels personatges, la situació espàcio-temporal ...– que efectua el narrador es realitza a l'obra teatral de formes diverses. Les acotacions són el recurs més emprat, i alhora el més estrictament teatral, per tal d'exercir aquesta funció. Així, per exemple, les paraules del narrador d'*El principi de la saviesa*: «em confià la custòdia del gramòfon, va posar-se de quatre grapes i resseguí el jardí amunt i avall» (Calders 1984: 130) es converteixen en l'acotació (*li demana que li agunti el gramòfon i comença a buscar pel jardí*) (Calders-Dagoll Dagom 1979: 19) que indica els moviments que ha de realitzar el personatge en escena.

Tal i com pot ocórrer també a la narració, on el narrador pot delegar en els personatges de la història aquesta funció, la narració d'esdeveniments es pot produir a través dels diàlegs entre els personatges, com podem veure, a tall d'exemple, en la part final de l'Escena IV de la Segona part, on les diferents intervencions dels personatges, juntament amb les acotacions, desenvolupen els fets contats pel narrador de *Quieta nit* a la fi del conte: «el nen es va posar a plorar a crits, dient que volia l'escopeta. La Isabel li va pegar i reprenguérem després la placidesa nadalenca» (Calders 1984: 263).

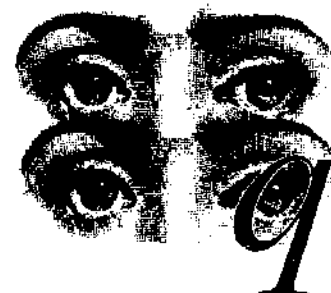
D'altra banda, el narrador que al mateix temps és personatge de la història que conta, el narrador homodiegètic, o autodiegètic si tenim en compte que en tots els casos que ara ens interessin és el protagonista qui ens narra en primera persona la seua història, pot també en el gènere teatral adreçar la paraula directament al seu auditori, tal com ho fa el Senyor Ric (Escena II, Primera part), que alterna el seu parlament amb els diàlegs que manté amb els altres personatges, a l'igual que el seu homòleg d'*El principi de la saviesa*; o bé la narració del personatge pot prendre la forma del monòleg, és el cas de La Hiena (Escena II, segona part), sense allunyar-se en absolut del discurs del narrador caldersià d'*El testament de «La Hiena»*. En aquests dos casos, la narració d'esdeveniments recau, també en *Antaviana*, en dos autèntics narradors.

Per últim, i seria el recurs més estrany als principis teatrals, la narració d'esdeveniments pot elaborar-la una veu que, d'idèntica manera que el narrador extra-heterodiegètic, conta en tercera persona els fets de la història. Així ocorre en l'Escena VI de la Primera part amb la veu en *off* i en l'Escena VI de la Segona Part, en què «una veu que surt de darrera el teló» inicia el relat amb les mateixes paraules que utilitza la veu narradora d'*El Desert*: «A la fi d'un mes de juny amable, aparegué l'Enric amb la mà dreta embenada, marcant el puny sota la gasa. La seva presència, plena d'aspectes no coneguts abans, feia néixer pressentiments. Però ningú no podia imaginar l'abast del cop que l'ajupia» (Calders-Dagoll Dagom 1979: 65).

Cal també tenir present que una part de les indicacions dels narradors dels contes sobre els gestos i actituds dels personatges no apareixen reflectides al text dramàtic però són recollides a la representació mitjançant el treball dels actors.

A més de la narració d'esdeveniments, el narrador és també l'encarregat de narrar les paraules o esdeveniments verbals, i ho pot fer o bé a través de les seues pròpies paraules, utilitzant el discurs narrativitzat o, amb major fidelitat, el discurs transposat o bé cedint la paraula literal als personatges, amb el discurs citat. És ben significatiu que el primer d'aquests dos procediments reba el nom de «mode narratiu» mentre que el segon s'anomena «mode dramàtic»: l'estil directe, la reproducció exacta dels mots dels personatges, s'adiu millor al gènere teatral que l'estil indirecte o el discurs narrativitzat, més propis del gènere narratiu. La tendència general, doncs, o, si hom ho prefereix, l'índex de freqüències, identifica més el discurs citat amb el teatre i el discurs transposat i el discurs narrativitzat amb la narrativa. Això no vol dir, però, que totes tres formes no puguin aparèixer tant en un gènere com en l'altre.

L'anàlisi comparativa entre els contes de Calders i *Antaviana* posa de manifest la inclinació de l'obra teatral a convertir en estil directe part del discurs narrativitzat i del discurs transposat dels textos originals, amb l'objectiu, és clar, de situar l'èmfasi en els diàlegs. Així, el discurs narrativitzat del narrador de *Quieta nit*: «El nostre visitant (...) va dedicar a la Isabel unes paraules que podien semblar impertinents» (Calders 1984: 261) es transforma a l'Escena IV de la Segona part d'*Antaviana* en la següent intervenció del Pare Noel: «Vostè em podria fer el favor de callar, estimada senyora?» (Calders-Dagoll Dagom 1979: 57); el discurs transposat del narrador de *L'«edera Helix»*: «aquell home em digué que, si vivia lluny, seria bo que no m'entretingués pel camí» (Calders 1984: 247) es modifica en estil directe en la intervenció de la Veü: «Si viviu lluny, és millor que no us entretingueu pel camí» (Calders-Dagoll Dagom 1979: 26). Tanmateix, quan la narració corre a càrrec, també en l'obra teatral, d'un narrador, aquest pot mantenir sense cap problema el discurs narrativitzat o el discurs transposat, tal com podem veure en els següents exemples de La Hiena de l'Escena III de la Segona part:



El buròcrata (...) va condemnar farisaicament la corrupció que imperava (Calders-Dagoll Dagom 1979: 43).

Em digué que no se sabia avenir de com havia passat els controls de vigilància (Calders-Dagoll Dagom 1979: 43).

Els contes de Calders es caracteritzen per una profusa utilització dels diàlegs, la qual cosa facilita, en gran mesura, la seua translació al gènere teatral sense gaires modificacions. A *Antaviana* trobem, doncs, una gran quantitat de frases en boca dels personatges que reproduïxen fidelment els mots pronunciats pels personatges dels contes. El que n'ha quedat eliminat són les marques amb què el narrador indica la cessió de la paraula als seus personatges:

Pel camí, li digué:

- Oi que has obert la finestra de les golfes? (Calders 1987: 150)

ÀVIA: que has obert la finestra de les golfes? (Calders-Dagoll Dagom 1979: 32).

-És bonica, oi?

- I tant – vaig respondre –, sembla una pintura (Calders 1984 : 125)

VEÏNA: És bonica, oi?

SENYOR RIC: I tant! Sembla una pintura (Calders-Dagoll Dagom 1979: 15).

El protagonisme del diàleg com a eix central del discurs teatral comporta una major explotació d'aquest recurs a *Antaviana* respecte dels contes. Així, hi apareixen converses que no eren al conte, com ara tota la part inicial de l'Escena IV de la Segona part, en què, segons ens adverteix l'acotació de presentació, «el diàleg (...) s'ha



construït partint de les improvisacions dels actors» (Calders-Dagoll Dagom 1979: 46). En altres moments, la intervenció d'un personatge es veu interrompuda per frases, inexistents al conte, d'un altre personatge, amb la qual cosa l'escena guanya en agilitat i el personatge que escolta no ha de restar tant de temps callat a l'escenari, tal com podem veure, per exemple, als diàlegs que mantenen la Consciència i Depa (Escena V, Segona part) o el Senyor Ric i el Senyor del Gramòfon (Escena III, Primera part). El major pes específic dels diàlegs a *Antaviana* implica que, de vegades, hi tenen una extensió superior que no la que tenien al conte, com ocorre, per exemple, en la conversa que sostenen l'Àvia i la Nena (Escena V, Primera part), gran part de la qual ha estat introduïda a l'obra teatral. O que el que al conte era formulat com a pensament es transforme en una frase adreçada a un interlocutor:

I avui que tenia croquetes d'ahir –reflexionava– i que m'agraden tant i que qui sap si les deu haver llençades (Calders 1987: 141)

NENA (s'adreça a la Portera): I precisament avui, que tenia croquetes d'ahir per a esmorzar... Qui sap si les deu haver llençades! (Calders-Dagoll Dagom 1979: 36).

D'altra banda, la perspectiva o focalització, en el nivell del discurs, fa referència al punt de vista des del qual són vistos els esdeveniments, tant els perceptibles com els no perceptibles, de la història narrada. En els contes de Calders ens trobem amb casos de focalització zero o absència de focalització, per exemple, *Els nens voladors*, i amb casos de focalització interna fixa, en què la perspectiva adoptada correspon a un únic personatge. El personatge focal pot coincidir amb la veu narradora, com ara a *L'esperit guia* o *El testament de «La Hiena»*, ambdues en primera persona, o pot no fer-ho, com en *La finestra*, on el narrador extra-heterodiegètic ens conta la història en tercera persona mentre que la focalització dominant recau en el personatge de la nena. En el gènere teatral, per contra, de resultes de l'absència d'una instància narradora que, de manera necessària, regule i ordene la transmissió de la història hom elimina la necessitat de la focalització. Tot i així, en aquelles ocasions en què un narrador ens conta, també a *Antaviana*, la història, apareix un focus de percepció que pot ser dipositat tant en el narrador com en un altre personatge: el Senyor Ric (Escena III, Primera part) i La Hiena (Escena III, Segona part) dipositen en ells mateixos el focus de percepció de la informació de la història que ens relaten, mentre que la Veu en *off* (Escena VI, Primera part) narra, però el focus de percepció es diposita en el personatge d'Abel.

Un dels contes que han servit de base per a *Antaviana*, concretament el conte breu *Ganes de buscar-se-la*, és molt més a prop del llenguatge dramàtic que no del llenguatge narratiu, ja que la presència de la veu narrativa es limita a les marques de diàleg «digué el cobrador», «respongué la senyora» i «insistí el funcionari», sense cap al·lusió als personatges que prenen la paraula, a les seues actituds, a la situació en què

es troben, etc. L'escena d'*Antaviana* que es desenvolupa sobre *Ganes de buscar-se-la* (Escena I, Segona part) reproduïx la mateixa conversa entre els personatges, substituint les marques de diàleg del conte pel nom del personatge que encapçala cada intervenció i dóna entrada al parlament, i introduint, a més, tot un seguit d'indicacions sobre el comportament dels personatges a través de les acotacions, que no eren al conte.

A més de la seua funció principal, la narrativa, que és la seua raó d'ésser, el narrador pot exercir les anomenades funcions extranarratives. La funció ideològica o interpretativa, la tenim en aquelles intervencions del narrador de caràcter didàctic o ideològic:

Perquè un pot tenir les creences que vulgui i arribar a cloure's dins dels cercles més hermètics, però l'espectacle de la democràcia no ha desfilat d'una manera vana davant dels nostres ulls, i ens ha quedat un respecte íntim pels símbols i les representacions d'allò que creuen els altres (Calders 1984: 261-262).

La reflexió que acabem de reproduir ha desaparegut a l'escena d'*Antaviana* que es desenvolupa sobre *Quieta nit* (Escena IV, Segona part) perquè aquesta no compta amb un narrador-personatge com el del conte, qui no només narra la història sinó que, com hem vist, deixa anar comentaris ideològics adreçats al narratori. En d'altres ocasions, el discurs ideològic del narrador és traslladat, amb una altra formulació, al diàleg entre els personatges, com és el cas de la intervenció inicial del narrador de *La finestra*, el contingut de la qual el retrobem, modificat, a la conversa que mantenen Tessa i l'àvia al final de l'Escena V de la Segona part:

Un secret és un secret. Dit així, tot i que la cosa no queda clara, pren un aire d'afirmació que gairebé tranquil·litza. A més, un secret no cal que quedi clar, la seva mateixa naturalesa s'ho porta, i si es tracta d'un secret honrat, d'aquells que no volen mal a ningú, fan molta companyia i donen al seu propietari una importància innegable (Calders 1987: 146).

ÀVIA: D'això no se'n ha de parlar més. És una cosa íntima, un secret. I els secrets, si no es guarden bé, perden substància. Apa, ajuda'm! (Totes dues es posen a fer el llit).

NENA: Oh, àvia! Totes les nenes de l'escola en tenen! Si no se'n pot presumir, de què serveixen? La Maria de can Domènec en té un de molt gros i el fa servir per manar-nos a totes. Amb el que tinc ara, el de la finestra de l'avi Josep Alcelsigui, podria arribar a ser cap de colla! (Calders-Dagoll Dagom 1979: 34).

Una altra de les funcions extranarratives, la funció d'organització, genera el discurs metanarratiu, les intervencions del narrador referides a l'organització del mateix text narratiu. A *Antaviana* en trobem exemples en aquelles escenes que compten amb un narrador que exerceix el mateix paper que el seu predecessor del relat:

No em vull precipitar: explicaré les coses ordenadament, i que cadascú s'ho prengui de la manera que vulgui. Em sembla oportú, ara, parlar del meu jardí de la costa (Calders 1984: 123).

SENYOR RIC: (...) Em sembla oportú parlar primer del meu jardí (Calders-Dagoll Dagom 1979: 14).

El mateix ocorre amb la funció comunicativa, encarregada de cridar l'atenció sobre el destinatari del discurs del narrador:

Però ¿per què explicar un per un el cas de cada persona que va venir atreta per l'anunci? *La fatiga em dominaria a mi i els qui bonament em seguissin, sense que les seves memòries en resultessin particularment enriquides* (Calders 1984: 137).

SENYOR RIC: (...) Però per què hauria d'explicar un per un cada cas de les persones que van venir atretes per l'anunci? *La fatiga em dominaria a mi i a tots aquells que bonament m'escoltessin* (Calders-Dagoll Dagom 1979: 24).

Algunes escenes d'*Antaviana* suposen una reducció de la història narrada al conte. De vegades es tracta simplement de l'omissió d'alguns dels esdeveniments que conformen l'episodi, com, per exemple, a l'Escena I de la Primera part, en què el procés d'adaptació i de coneixement del món que duen a terme Adam i Eva en *El primer Arlequí* ha estat eliminat, o a l'Escena III de la Primera part, on ha quedat fora la visita del quiromàntic i la trobada entre el Senyor Ric i el filòsof. En d'altres ocasions, però, el que recull *Antaviana* del conte originari és només l'anècdota despullada del seu context, sense fer atenció al desenvolupament de la història, com passa, per exemple, a l'Escena II de la Segona part, la qual es limita al diàleg entre l'Home i el Funcionari i elimina la confessió del protagonista de *L'Esperit guia* sobre la seua relació amb el sobrenatural, les visites de l'Esperit, l'encàrrec que aquest fa al narrador-personatge i les gestions que aquest últim realitza per tal de satisfer-lo, només una de les quals, la de la Companyia de Ferrocarrils, apareix a *Antaviana*. O, també, a l'Escena VII de la Primera part reduïda a la trobada entre Tessa i la Fada, en la qual han desaparegut la comunicació del do a l'escola i a la família, l'explotació comercial que se'n fa i l'alliberament final de la nena, que formaven el cos d'*Els nens voladors*.

A *Antaviana*, però, també podem constatar el cas contrari: l'ampliació de la història originària. És el que ocorre a l'Escena IV de la Segona part, tota la part inicial de la qual, amb la conversa nadalenca entre els personatges, ha estat introduïda per l'obra teatral.

Dels canvis que presenta *Antaviana* respecte als contes caldersians, alguns tenen la seua raó d'ésser en les limitacions escenogràfiques que imposa l'espai de la representació. Així, mentre el lampista d'*El principi de la saviesa* s'enfila al mur del jardí, el d'*Antaviana* (Escena III, Primera part) puja a la finestra que hi ha a la paret del fons de

l'escenari, o la conversa entre l'àvia i la nena de *La finestra* es desenvolupa camí de l'hort mentre que la mateixa conversa a l'obra teatral (Escena V, Primera part) es desenrotlla a l'habitació. D'altres canvis, però, no responen a cap mena de determinació a causa del transllat de gènere sinó que manifesten senzillament la tria d'una opció diferent, com ara els canvis lingüístics que transformen «trastorn» en «trasbals», «amoïnar» en «capficar» o «mancar» en «faltar» (Escena III, Primera part) o el fet que la mà trobada al jardí del Senyor Ric siga una mà esquerra al conte i una mà dreta a la peça teatral.

#### 4. CONCLUSIONS

A la vista de tot el que hem anat exposant, podem concloure que *Antaviana* és molt més que la simple transposició a l'escenari dels contes de Pere Calders. L'adaptació del material que li serveix de base, els contes, és utilitzada com a punt de partida d'un text nou, articulat de manera coherent i genuïna, que respecta fidelment l'univers imaginari caldersià però el recrea amb un altre llenguatge i des d'una altra perspectiva. El «llast literari» assenyalat per J.L. Sirera (1979: 15) se situa bàsicament en el terreny del narrador, en la manera tan narrativa com *Antaviana* ha resultat en alguns casos la transferència de la instància narradora dels contes al text dramàtic, la qual cosa, però, no invalida, com així ho assenyala també Sirera (1979), el resultat global de l'obra, ni suposa cap menyscapte de consideració per a la seua identitat teatral. *Antaviana*, doncs, se'ns presenta com un text dramàtic, concebut des del llenguatge teatral, que sap acoblar perfectament els elements que conformen el text literari i els que configuren el text espectacular, utilitzant els contes de Calders com a material de base fonamental, amb una fidelitat exemplar al que tenen de literari però sense incórrer en cap delictes de servitud respecte al que tenen d'estrictament narratiu.

La màgia d'*Antaviana* que ha subjugat crítica i públic té les seues dosis d'arrel innegablement caldersiana i té també el poderós atractiu de l'espectacle teatral reeixit.

CARME GREGORI  
*Universitat de València*

### REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES

- BOBES, M.C. (1987) *Semiologia de la obra dramatica*, Madrid, Taurus.
- CALDERA, P. (1984) *Obres Completes/1*, Barcelona, Ed. 62.
- CALDERA, P. (1987) *Obres Completes/3*, Barcelona, Ed. 62. CALDERA, P.-DAGOLL DAGOM (1979) *Antaviana*, Barcelona, Ed. 62.
- FAULL, J. (1979) «Paraules i notícies de Pere Caldera, Senyor d'Antaviana», *Serra d'Or*, setembre, Barcelona, pp. 11-15.
- GABANCHO, P. (1988) *La creació del món*, Barcelona, Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona.
- INGARDEN, R. (1958) «Les fonctions du langage au théâtre», *Poétique* 8, París, pp. 531-538.
- ROUBINE, J.-J. (1990) *Introduction aux grandes théories du Théâtre*, París, Bordas.
- SIRERA, J.L. (1979) «Antaviana», *Llombriu* 7, Benicarló, pp. 14-16.
- VIDAL, J.A. (1978) «Antaviana, el neguit del somni en la grisor dels dies», *Canigó* 579, Barcelona, p. 16.