

**MOLT SOROLL
PER NO RES**

de William
Shakespeare



Sala Gran
24/11/16 — 01/01/17
#moltsorollpernores

Informació pràctica

Sala Gran
24/11/16 — 01/01/17
#moltsorollpernores

Horaris:

Dimecres:	28 de desembre	a les 20 h
Dijous:	24 de novembre; 1, 8, 22 i 29 de desembre	a les 20 h
	15 de desembre	a les 20.30 h
Divendres:	a les 20 h	
Dissabtes:	26 de novembre i 17 de desembre	a les 20 h
	3 de novembre i 10 de novembre	a les 17 h i 21.30 h
Diumenges:	a les 18 h	

Funcions per a centres educatius

Dimecres 30 de novembre de 2016 a les 11 h
Dijous 15 de desembre de 2016 a les 16 h

Funcions amb subtitulació i audiodescripció

Dissabte 26 de novembre de 2016 a les 20 h
Diumenge 27 de novembre de 2016 a les 18 h

Durada:

2 h 35 min (amb entreacte inclòs)

Edat recomanada:

A partir de 12 anys

Preu:

— Preu general: 28 €.

— Preu 50%: 14 €. Dimecres, dijous, dissabte tarda i diumenge: joves de fins a 35 anys i aturats. Tots els dies: Carnet Jove. Cal presentar l'acreditació corresponent.

— Preu especial: 24 €. Compra abans de l'estrena, dia de l'espectador (dimecres), abonats TNC (entrades fora d'abonament), grups (+10 persones), +65 anys, discapacitats i famílies nombroses i monoparentals. Divendres i dissabte nit: joves de fins a 35 anys i aturats. Cal presentar l'acreditació corresponent.

— Servei educatiu: 12 €. Centres educatius i escoles d'adults en funcions escolars i de públic en general. Cal presentar l'acreditació corresponent.



Torna l'èxit! La gran comèdia de Shakespeare amb un nou repartiment

Àngel Llàcer situa la comèdia més festiva de Shakespeare durant l'època daurada del cinema popular americà dels anys cinquanta, i transforma la mascarada dels amants de Sicília en l'ebullició d'un plató que posarà en crisi la frontera que separa ficció i realitat.

Entre el desig i l'orgull, els amors i les inseguretats, una gran companyia d'actors i actrius ballarà al ritme de la música en directe de Cole Porter, convertint aquesta comèdia romàntica, tenyida per les ombres del melodrama, en un apassionat cant a la vida. Una apologia de la sensualitat com a motor de la nostra existència.

Presentació del director de l'espectacle, Àngel Llàcer

La primera directriu que vaig donar a tot l'equip artístic i tècnic el primer dia d'assaig va ser: hem d' enamorar, hem de fer que la gent s' enamori, hem de ser feliços, hem de fer feliç a la gent.

I és que *Molt soroll per no res* és això: una obra d'engranatge perfecte per provocar l'alegria de qui la gaudeix i de qui la fa. També per aquest motiu vam triar el Hollywood del anys cinquanta com a ambient d'aquesta comèdia, per què va ser una època on tot era possible en virtut de l'entreteniment, el plaer i el riure; una època en la qual la música omplia les vides i les pel·lícules amb l'objectiu d'embellir el dia a dia.

Així, amb aquesta comèdia de William Shakespeare i la música de Cole Porter, entre altres compositors, vull que de nou l'espectador s'embriagui amb el technicolor, el daurat i el so metàl·lic i melangiós de les orquestres de jazz i de swing.

La felicitat és contagiosa i generar-la és també una de les funcions primordials del teatre.

Let's do it, let's fall in love!

MOLT SOROLL PER NO RES

William Shakespeare

Traducció	Salvador Oliva
Dramatúrgia	Marc Artigau i Àngel Llàcer
Músiques	Cole Porter, Irving Berlin, I. Herb Brown
Adaptació de les cançons	Marc Artigau i Manu Guix
Direcció	Àngel Llàcer
Direcció musical	Manu Guix
Escenografia	Sebastià Brosa
Vestuari	Míriam Compte
Il·luminació	Albert Faura i David Bofarull
So	Roc Mateu
Caracterització	Txus González i Àngels Salinas
Coreografia	Aixa Guerra
Coach de veu	Xavi Duch
Arranjaments musicals	Bernat Hernández i Manu Guix
Ajudant de direcció	Daniel J. Meyer
Ajudant d'escenografia	Sergi Corbera
Ajudanta de vestuari	Laura García
Assistent d'il·luminació	Jordi Ramos
Assistent de so	Santi López
Assistent de coreografia	Cristina Castellà
Construcció d'escenografia	Taller d'escenografia Jordi Castells, Pascualin i equip tècnic del TNC
Realització de vestuari	Taller de Goretti, Sastreria Caireta, DRESS ART, Confeccions Joaquim i Sospedra Roca
Agraïments	EMAV – Escola de Mitjans Audiovisuals, EÒLIA, Núria García, Francesc Isern, Macarena Palacios
Producció	Teatre Nacional de Catalunya

REPARTIMENT

<i>Benedicte</i>	David Verdaguer
<i>Beatriu</i>	Sílvia Abril
<i>Hero</i>	Aida Oset
<i>Claudio</i>	Josep Palau
<i>Don Pedro</i>	Jordi Coll
<i>Margarida</i>	Lloll Bertran
<i>Don Joan</i>	Albert Triola
<i>Borachio</i>	Òscar Muñoz
<i>Cirereta</i>	Guillem Albà
<i>Antonio/Betum</i>	Víctor Gómez
<i>Úrsula/Conilleta</i>	Georgia Stewart
<i>Agràs</i>	Jordi Vidal
<i>Leonata</i>	Màrcia Cisteró
<i>Baltasar/Fra Francesc/Hug Civada/Ajudant del director</i>	Enric Cambray
<i>Director</i>	Pau Ferran

ORQUESTRA

<i>Bateria</i>	Toni Pagés/Pere Foved
<i>Baix</i>	Jordi Franco/Clodulfo Núñez
<i>Guitarra</i>	Jordi Roquer/David Sánchez
<i>Saxo</i>	Oriol Cusó/Miguel Ángel Royo/Pere Miró
<i>Trompeta</i>	Jaume Peña/Ivó Oller
<i>Trombó</i>	Josep Tutusaus/David Darío García
<i>Violí</i>	Anna Fernández/Laia Pujolassos/Bernat Piqué
<i>Viola</i>	Úrsula Amargós/Carlota Amargós/Laura Bosch
<i>Violoncel</i>	Marçal Ayats/Edgar Caselles
<i>Piano/Director musical</i>	Manu Guix/Joan Jesús Caro

TEMES MUSICALS

Let's do it	Cole Porter
Night and day	Cole Porter
What is this thing called love	Cole Porter
Love for sale	Cole Porter
Puttin' on the Ritz	Irving Berlin
In the Still of the Night	Cole Porter
Cheek to cheek	Irving Berlin
Ça, c'est l'amour	Cole Porter
Be a Clown	Cole Porter
Begin the Beguine	Cole Porter
C'est Magnifique	Cole Porter
Good Morning	I. Herb Brown
Everytime we say goodbye	Cole Porter
Well, did you Evah!	Cole Porter

*Si és veritat, l'amor és un atzar. Tant pot matar
disparant fletxes com fent trampes.*

Acte III. Escena I.

Molt soroll per no res

Marc Artigau, dramaturg

Precisament a això ens convida Shakespeare, a fer *Molt soroll per no res*, a deixar-nos endur pels nostres impulsos, a gaudir de la vida, a celebrar el desig, a cantar el plaer. Però amb una mirada més afilada del que podem distingir a primera vista. Allò tan sagrat, aquest poder suprem anomenat amor, és feble i canviant, insegur i ple de trampes. Benedicte i Beatrice, dos espadatxins de les paraules –hàbils i letals–, juren i perjuren que l'amor els és aliè, en saben els seus mals, coneixen pels seus amics que aquell qui és travessat per les fletxes es converteix en un beneit, en un foll sense seny, en algú altre, i en canvi, només necessiten quatre paraules, quatre elogis malintencionats, per caure fulminats i sense senderi als braços de l'amor.

Tan vulnerables som? Tan senzill és enamorar-se? I Claudio? El jove florentí que només veure la puresa d'Hero se sap presoner, i es compadeix per no arribar mai a conquerir-la, la nit abans del seu casament, descobreix per quatre paraules de Borachio, que la noia no és tan pura... I un amor de tanta fortalesa s'esmicola com un castell de cartes. Tan fràgils som? Tan senzill és desenamorar-se?

Molt soroll per no res és una festa, –i com totes les festes és plena d'embolics i de sorpreses. *Molt soroll per no res* és un amor adolescent d'aquells que avui ens faria vergonya, però que a vegades i encara que no ho neguem –per què ho hem de negar– l'enyorem en secret. Qui sap, potser el títol amaga la irona del gran misteri, potser això de l'amor només és molt soroll per no res.

Kenneth MacLeish i Stephen Unwin, *Guia de les obres dramàtiques de Shakespeare*

Avui en dia, sobretot gràcies a Shakespeare, estem acostumats a la mescla de dos estils dramàtics dins d'una mateixa comèdia. Però en el seu moment, *Molt soroll* devia semblar una audàcia experimental, ja que combina dos gèneres en aparença irreconciliables, l'alta comèdia i el melodrama, atorgant a cadascun d'ells el seu llenguatge característic (prosa i vers) i saltant de l'un a l'altre, no només d'una escena a l'altra, sinó també d'un parlament a un altre, o d'una frase a la següent.

La distinció entre vers i prosa és fonamental a la comèdia. Abans de Shakespeare, el drama s'escribia gairebé exclusivament en vers. La prosa es reservava per als textos sagrats, la discussió erudita, el conte popular i les comunicacions tan (literalment) «prosaiques» com els documents legals: semblava impròpia de l'escena. En aquelles parts de *Molt soroll* protagonitzades per Claudio i Hero, Shakespeare utilitza la serietat del vers per caracteritzar tant els amants com els malvats que busquen la seva ruïna. En contrast, utilitza la prosa en personatges tan «ordinaris» com els vigilants i per la confrontació verbal —i això és decisiu— entre Beatrice i Benedicte. La contraposició d'estils i formes lingüístiques articula diferències psicològiques sense explicitar-les. Quan Claudio parla del seu amor en vers, la seva emoció sembla convencional i poc convincent; quan Benedicte explica el seu amor en prosa, no deixa dubtes sobre la fondària i «realitat» dels seus sentiments. L'estil ens dona la clau: el «romanç» (en el sentit medieval i sentimental) ha mort, ¡visca l'amor de veritat! [...]

La mescla de gèneres no ha agradat a tots els crítics; Shaw, per exemple, va dir de *Molt soroll* que era «un embolic impossible». Però la interacció entre gèneres és vital per a l'efecte de l'obra. La història de Claudio i Hero, tot i ser poc versemblant, és seriosa, està plena de dolor inequívoc i sense ironies, factors que proporcionen un context i un contrast als sentiments que manifesten Beatrice i Benedicte, apuntant a allò obscur i obsessiu que es troba sota la frivolitat d'aquests dos. Al mateix temps, l'alegria d'aquesta parella, la seva inconseqüència i el ball de paraules, tot i deixar intacta la força de la trama Hero/Claudio, rebaixen els seus disbarats i fan que sembli menys predestinada al fracàs.

Shakespeare aprofita la fertilitat de l'encreuament entre les dues accions reflectint sense cessar els mateixos successos o idees des de diferents punts de vista. [...] Hi ha dues parelles d'enamorats, dos malvats, dos vells aristòcrates, dues donzelles, dos cavallers espanyols (un noble, l'altre infame). Fins i tot els vigilants tenen paral·lelismes amb els personatges «principals», els jocs lingüístics de Cirereta reflecteixen les agudeses de Beatrice i Benedicte, Agràs és el mirall d'Antonio, el decrepit germà de Leonato, Cirereta i Agràs donarien la rèplica a personatges de «l'acció principal» com Conrado (confabulat amb Borachio) i Úrsula, la donzella d'Hero. [...]

La importància [de *Molt soroll per no res*] dins de la producció de l'autor deriva del fet que qui triomfa és la gent que parla la llengua que tots entenem i considerem pròpia. Representa un paper central en la desmitificació i democratització del llenguatge i dels comportaments, que és una part important —tot i que estranyament enaltida— de les fites artístiques de Shakespeare. Per al públic, està viva per la seva mescla de lleugeresa i ecos sentimentals, i perquè els seus personatges i intrigues són captivadors.

Joaquim Anyó, «Conclusions» a *Tirant lo Blanch i Shakespeare: les fonts de Much Ado About Nothing*

La fortuna literària del *Tirant* a Anglaterra és la més important, superior de moment a la que obtingué en qualsevol altre àmbit. Si bé som conscients que la qüestió a penes ha començat a estudiar-se, esperem que afloren ecos de la novel·la en diferents literatures europees. A més, confirmem que les obres italianes fins ara acreditades com a fonts de *Molt soroll per no res* (Bandello i Ariosto) tenen un clar component tirantià. [...]

L'estudi de les fonts constitueix la base per al coneixement de la formació del geni. [...] Hi ha d'haver clàssics antics, com Ovidi o Sèneca, però també moderns, com *Orlando furioso* o *Tirant lo Blanc*. [...] La novel·la valenciana, la creadora del gènere, arriba a la comèdia de Shakespeare. Podem imaginar diverses possibilitats, diverses vies de contacte. Podem suposar un camí directe, a través de la versió italiana, o indirecte, que al seu torn plantejaria una sèrie d'alternatives. [...]

Si bé qualsevol dia alguna troballa pot contradir-nos, creiem versemblant que Shakespeare llegirà *Tirante il Bianco* i l'adaptara en *Molt soroll per no res*. Només ell ens sembla capaç de construir el pont que uneix les dues. Per a arribar a aquesta conclusió repetirem alguns arguments dels que hem explicat i ens mereixen més crèdit.

Pel que fa a les coincidències entre *Tirant* i *Molt soroll per no res* hem vist com els personatges de la segona encaixen perfectament en la primera. De fet, si la reduïm a un esquema bàsic, dues parelles i un malvat, veiem com tots apareixen caracteritzats amb paraules de la primera. I, dels cinc, tres no provenen de cap altra font coneguda. Els noms Montalt-Mountanto, Carmesina (ja Hero en *Tirant*)-Hero, l'evolució Plaerdemavida → grat del meu esperit → pleasant-spirited → Beatrice. I el frare, corresponent a l'orde de sant Francesc.

De les relacions textuais, i per considerar només les que es donen exclusivament entre personatges paral·lels, podem recordar ara:

(a) El conjunt inicial en les dues obres amb l'arribada dels protagonistes, l'enamorament, els parlaments de Benedicte-Don Pedro (Diafebus) amb «fool», «love», «scorn», «yoke», «remedy», referits a Claudio, enamorat com Tirant. El monòleg de Benedicte que obre l'escena III del segon acte, construït amb diversos passatges de la novel·la.

(b) L'astúcia verbal de Beatrice (Plaerdemavida-Estefania), el seu flirteig amb la màxima autoritat, l'actitud apassionada vinculada amb una carta, el somni dolorós i alegre alhora, la tutela del seu oncle i pare de la calumniada.

(c) El malvat impulsat pel mateix motiu: la pèrdua de poder enfront d'un nouvingut. Traïdor doblement qualificat i diable, el planeta que regeix el destí del seu seguidor, la moneda amb què es paga l'engany. L'expressió d'incredulitat de l'enamorat relativa al pensament i el cor de la seua estimada, les frases que marquen la taca del pecat i les lamentacions pel dolor que provoca. El lapsus que

converteix Hero en princesa en una frase calcada d'una altra relativa a la princesa Carmesina. La possibilitat d'un matrimoni amb etiòps.

(d) Els passatges que semblen al·ludir a una realitat externa a la comèdia i que només podem trobar al *Tirant*: l'emperador-oncle trist i alegre quan arriba el protagonista, el somni ambivalent de Plaerdemavida-Beatrice, el noi-patge que ha de dur un llibre a Diafebus-Benedicte.

Els diferents editors de la comèdia no han trobat cap tipus de referents per a aquests i molts altres dels paral·lelismes que hem indicat. I la literatura anglesa disposa d'una tradició historiogràfica ben robusta, cosa que ens porta a deduir que no és a les Illes Britàniques on es podria trobar un antecedent clar per a una comèdia que Shakespeare ambientà al Mediterrani. [...]

El dramaturg de Stratford finalitzava així el trajecte que, en viatge d'anada, inicià un busca-raons des de l'esplèndida València del segle xv a la recerca d'un padrí, com més il·lustre millor, per a un duel cavalleresc que pretenia llavar la taca que havia embrutat la germana. No la rentà, però el contacte amb la història d'un cavaller de Warwick (o l'aire que s'hi respiraria), un comtat que és conegut per ser el bressol de l'escriptor més gran de tots els temps, faria possible que en Joanot Martorell nasquera la idea d'un cavaller que encarnara les il·lusions perdudes de la cristiandat. O les d'un poble condemnat a una decadència que sepultaria després en la ignorància les gestes del mateix cavaller.

Marcos Ordóñez, *A pie de obra. Escritos sobre teatro*

El lema de *Mucho ruido para nada* es meridiano y se encuentra condensado en el estribillo de la canción de Beatrice: «*Men are deceivers ever / the fraud of men was ever so / since summer first was leavy*». Los hombres, nos dice Shakespeare, somos tan «decepcionantes» (inconstantes, volubles: *A Giddy Thing*, como reconoce Benedick al final) porque no creemos en nada pero estamos siempre dispuestos a creernos lo primero que nos cuentan. Por eso, el núcleo central de la comedia es el rumor. El *White Noise*, que diría un comunicólogo: el «ruido de fondo» que dificulta y modifica la comunicación, convirtiéndola en «desinformación». El título original, *Much Ado about Nothing* es un juego de palabras isabelino: *Nothing*, nada, se pronuncia casi igual que *Noting*; que en la época equivalía a «indiscreción», a «oír por casualidad», de modo que la traducción del título podría ser algo así como «Mucho ruido por unos rumores». El rumor como enfermedad contagiosa en una sociedad cerrada —y dominada por los hombres— es el mecanismo del que se vale Shakespeare para ilustrar el lema *Men are deceivers*.

En *Mucho ruido*, la mitad de los personajes entienden mal y la otra mitad entiende lo que quiere entender. Un grupo de ilustres visitantes, el rey Don Pedro de Aragón y sus oficiales, llega a la casa del rico Leonato, gobernador de Messina. Leonato tiene una hija, Hero, de la que Claudio, caballero del rey, se enamora en el acto, quizás porque es la muchacha más codiciable del lugar. Como Claudio es joven e inexperto en lides amorosas, Don Pedro la cortejará en su lugar, durante un baile —muy metafórico— de máscaras. En ningún momento escuchamos a Hero manifestar sus preferencias por Claudio o por el rey: la muchacha, motor del conflicto central de la comedia, es un simple objeto (de deseo), que su padre quiere adjudicar cuanto antes al mejor postor. [...]

Al final de la primera parte, como prometieron, como oscuramente desearon, Claudio y Don Pedro humillarán a la inocente Hero pública y ferozmente, y poco faltará para que su padre, Leonato, la mate allí mismo. Hasta que un fraile providencial propone, como en *Romeo y Julieta*, que Hero finja morir para que Claudio se dé cuenta de lo que ha perdido. A partir de que Leonato acepta fingir la muerte de su hija, todo su «dolor de padre» será una comedia cruel dirigida hacia sus ofensores, que, sin embargo, aceptan la noticia con la más absoluta de las indiferencias: la «entidad real» del objeto sigue siendo tan poco importante una vez muerta como cuando estaba viva. Con tales mimbres, que el cesto no acabe en tragedia es una pura y simple decisión del autor.

René Girard, *Shakespeare. Los fuegos de la envidia*

Beatrice és perfectament conscient de l'atracció que desperta en Benedicte, i el mateix li passa a Benedicte respecte als sentiments de Beatrice, però la consciència que tenen del seu poder damunt l'altre no és suficient per tranquil·litzar-los. És impossible per a aquests dos éssers declarar-se el seu amor simultàniament i el primer dels dos en parlar corre el perill de modificar la relació en un sentit contrari als seus interessos.

El desig que es manifesta s'exposa a la mirada de l'altre, i per això pot convertir-se en model mimètic per al desig que encara no s'ha expressat. El desig descobert corre el perill de ser copiat més que retornat. Si volem desitjar algú que ens desitja, és a dir, desitjar recíprocament, no hem d'imitar el desig ofert, copiar-lo passivament, sinó produir-ne un altre que no sigui el mateix. La reciprocitat positiva exigeix de les parelles una força interior que manca en el desig mimètic. El que vol estimar de veritat ha d'evitar aprofitar-se «egoïstament» del desig de l'altre.[...]

El que espanta Beatrice i Benedicte és trobar-se al costat dolent de la relació amo/esclau que amenaça amb engendrar la imitació del desig de l'altre (sigui qui sigui aquest altre), la simple reproducció del primer desig en sortir de l'ombra. [...] Beatrice i Benedicte em fan pensar en el *surplace* d'algunes curses ciclistes: el qui aconsegueix mantenir-se darrere de l'altre a la sortida té totes les possibilitats d'acabar primer perquè té *algú a qui seguir o perseguir*, un model visible que, en el moment crucial, li proporcionarà un increment d'energia conquistadora de la qual l'home que estigui al davant es veurà privat. [...]

Quan dos joves com Beatrice i Benedicte viuen una «relació de joc» molt tensa (així és com els nostres antropòlegs qualifiquen el fenomen en les cultures primitives), l'element tranquil·litzador que permetrà una solució feliç no pot emanar dels mateixos protagonistes: ha de venir de la comunitat, i això a pesar de tot el que diguin les versions modernes d'aquesta història —versions generalment deformades pel nostre beat individualisme. En el cas que ens ocupa, la solució és imaginada pel príncep Don Pedro —el personatge més prestigiós de l'obra i el seu mediador universal. [...]

A partir de *Molt soroll per no res*, les obres de Shakespeare representen generalment un desig més «madur», més «profund», que el que apareix en les primeres obres. Els seus herois perceben clarament aspectes del desig que els personatges anteriors eren incapaços d'aprehendre. Tenen més experiència i poden anticipar els efectes del principi mimètic, mentre que aquest agafava els seus predecessors per sorpresa. Però aquest coneixement superior no posa fi a les seves dificultats; no els allibera del seu desig; el seu increment de consciència agreuja fins i tot la seva condició per una raó molt senzilla: està al servei del desig.

La idea que no es pot rivalitzar amb el príncep i vèncer-lo paralitza Claudio. En lloc d'ajudar-lo, la comprensió que posseeix de l'estructura mimètica fa disminuir encara més la seva aptitud per actuar eficaçment. Sembla haver oblidat que el príncep havia decidit realitzar la seva tasca com a alcavot, exactament com ho ha fet, fingint ser el mateix Claudio, interpretant el paper del seu amic. [...] L'atracció espontània que sent per Hero porta Claudio a creure que també el príncep és

sensible als seus encants. Quan es convenç que el príncep la desitja per a si mateix, aquests encants encara li semblen més seductors... Als seus ulls, li resulta inconcebible que Hero pugui vacil·lar un sol instant entre el lloctinent i el seu cap. Si està en posició d'escollir, tan sols pot escollir al príncep: així raona Claudio.

Com tots els hiper mimètics, cada cop que vacil·la entre diverses interpretacions possibles d'un mateix esdeveniment, Claudio s'acaba quedant finalment amb el que més tem. Un cop ha perdut de vista el príncep, Claudio segueix tan propens a creure en els falsos rumors sobre el llibertinatge d'Hero com ho estava abans a donar per bo el fals anunci del seu nuviatge amb el gran home.

Si ell, Claudio, està efectivament autoritzat a casar-se amb Hero, això significa que el príncep no s'interessa per ella; de sobte, els encants de la noia minven. Separada del model en què la transfigurava el desig, és menys atractiva, i Claudio té seriosos dubtes respecte al valor real de la seva futura esposa; es pregunta fins i tot si alguna tara secreta pot explicar el desig que ella té d'unir la seva sort a un personatge tan ínfim com ell. [...]

Els aspectes individuals i col·lectius del desig copiat es reforcen i confirmen mútuament. *Molt soroll per no res* és una admirable demostració del funcionament del contagi en el marc d'una petita comunitat, inclosos aquells que es mostren hostils a les pulsions col·lectives i es creuen immunitzats contra elles. L'aspecte col·lectiu del desig és menys tumultuós però tan important a *Molt soroll per no res* com a *El somni d'una nit d'estiu*, i funciona totalment amb base al rumor i a les converses escoltades per persones a qui no anaven destinades.

L'autèntic tema d'aquestes obres són les convulsions de l'esperit col·lectiu, i no la grollera calúmia de Don Joan, que representa un paper equivalent al dels pares i les fades d'*El somni*. Sense Don Joan, molts lectors o espectadors considerarien l'obra torbadora i escandalosa: Shakespeare els permet projectar sobre un boc expiatori una violència que, en realitat, es troba repartida entre els diversos personatges. El traïdor de pacotilla estructura l'obra superficial; el mimetisme només es manifesta als iniciats.

Una reunió de nombroses persones aparentment normals sol generar les mateixes fantasies que un individu aïllat i hiper mimètic com Claudio. A la segona meitat de l'obra, el col·lectiu reacciona de tal manera a la falsa notícia del desenfrenament d'Hero que la pobra noia es troba a dues passes de perdre, no ja la reputació, sinó la pròpia vida. En una de les escenes més terribles que Shakespeare va escriure, veiem el pare d'Hero sumar-se al ramat dels qui, literalment, van a linxar la seva filla. La majoria de les persones creuen en els rumors col·lectius i s'adapten a les actituds dominants, encara que contradiguin grollerament la imatge que sempre s'havien format de les víctimes innocents.

El mimetisme no tan sols és responsable de les oscil·lacions de Claudio respecte a Hero, sinó també de l'estranya coincidència entre el clima col·lectiu i l'estat d'esperit d'un personatge aparentment superindividualista. Els consensos successius no demostren absolutament res, així com tampoc les successives opinions de Claudio, més enllà de la irresistible naturalesa del contagi per desig. En

aquesta comèdia, moltes coses provenen del rumor: no només l'amor, sinó també la fortuna, la reputació, i fins i tot la vida i la mort. [...]

El príncep i Claudio s'utilitzen mútuament de mediadors i la seva imitació mútua reforça fins a l'extrem les oscil·lacions dels dos personatges. Cap dels dos és conscient d'aquest efecte de mirall, però tot s'aclareix al final, quan Claudio *entristit* rep de Benedicte el consell de buscar-se una esposa. El matrimoni de Claudio amb Hero significa que la submissa amistat que Claudio dedicava al príncep s'ha acabat: d'aquí la sensació d'abandó i de soledat que aclapara Don Pedro. [...]

A Shakespeare trobem tot tipus d'alcajots: matrimonials, polítics, diplomàtics, etc. Cada camp de l'activitat humana té els seus alcajots. [...] Els alcajots posseeixen una inestabilitat fonamental, una tendència a convertir-se en el subjecte del desig i, per una estranya inversió dels papers, l'alcajot converteix llavors aquell que se suposa que està servint en el seu propi agent, el seu propi alcajot.

Si un individu li demana a un altre que l'ajudi a satisfer un desig, no es limita únicament a exhibir aquest desig; empeny l'alcajot a realitzar uns actes que normalment condueixen a l'apropiació i al «consum» de l'objecte desitjat. El demandant col·loca el seu alcajot en una situació que no només convida al contagi, sinó que facilita la satisfacció del desig mimèticament engendrat.

Si el tema de l'alcajot és present a tota l'obra de Shakespeare, això es deu al fet que, al cap i a la fi, coincideix amb la inestabilitat bàsica de les relacions humanes, amb la seva capacitat de contagi i altres «paradoxes», procedents totes de la teoria mimètica. La proliferació d'agents, ambaixadors, intermediaris i alcajots de tot tipus s'inscriu en una vasta reflexió sobre la naturalesa secundària del desig. [...] L'omnipresència de l'alcajot explica per què «l'obra dins l'obra» és inherent al teatre de Shakespeare. Aquesta figura simbolitza l'ésser triple o quàdruple del personatge shakespearí fonamental, que al mateix temps és espectador, actor, director i autor. Entre aquests quatre papers i els quatre personatges que els assumeixen de manera successiva o simultània, es produeixen així incessants rellescades i intercanvis que generen una multitud de perspectives concurrents que tendeixen a concretar-se en «obres dins l'obra» més o menys exterioritzades. Resulta impossible no veure l'alcajot com l'ombra manifesta del mateix creador.

MOLTES GRÀCIES!

Patrocinador

Damm
Fundació

Protectors

 **CaixaBank**

 **Sabadell**
Fundació

FUNDACION
ACS

Benefactors

Agrollmen⁷

Coca-Cola


Cualtis

Gramona

LA VANGUARDIA

3

CATALUNYA
RÀDIO

Col·laboradors

 **RED**
ELÉCTRICA
DE ESPAÑA




LACOSTE

 **abertis**

Catalunya
DENOMINACIÓ D'ORIGEN

 **COMSA**
CORPORACIÓN


Port de Barcelona


MARC MARTÍ

serunion 

STEREORENT
Esdeveniments | Serveis audiovisuals

ESTEVE


CANDELAS

 **el Periódico**



EL PUNTAUUT+

MONTIBELLO
EXPERIENCE BEAUTY

a
AVON.COM

RAC1