



MARC ROSICH, «Pedra de tartera: sobre la dramaturgia», text escrit amb ocasió de l'estrena al Teatre Nacional de Catalunya de *Pedra de tartera*, 2011.

Tota adaptació dramàtica d'un text narratiu comporta dificultats inherents i cada obra és una nova empresa que amaga esculls específics i demana solucions particulars, adequades a la naturalesa i l'esperit de l'original. Quan vaig rebre l'encàrrec per part del TNC d'adaptar la novel·la *Pedra de tartera* de Maria Barbal, el primer que vaig fer, abans de llançar-me a bastir la dramaturgia, va ser preguntar-me quines eren les principals incògnites a resoldre, quines eren les dificultats que la novel·la plantejava per a la seva translació a escena.

Per a l'adaptador, la primera gran dificultat que presenta *Pedra de tartera* és l'ampli arc temporal que abasta, i el repte rau en trobar l'estratègia dramàtica més eficaç per fer passar davant els ulls de l'espectador els més de seixanta anys de la vida de Conxa que se'ns narren a la novel·la, des de la seva infància a l'Ermita fins a la seva vellesa en una porteria de l'Eixample barceloní. A la novel·la, el temps passa de manera accelerada, a partir d'una estructura de

capítols d'entre quatre i cinc pàgines, amb salts temporals continus, hàbils el·lipsis que impulsen les vides dels personatges endavant. De bon principi, vaig descartar l'opció lògica de convertir aquests capítols breus en escenes curtes juxtaposades, ja que el mecanisme narratiu que funciona perfectament a la novel·la, en teatre, s'hauria convertit en una acumulació de foscros contraproductes, que haurien tallat el ritme dramàtic i haurien fet perdre la paciència a l'espectador.

Tot cercant solucions, em va venir al cap el tractament del pas del temps que el dramaturg americà Thornton Wilder utilitza en la seva obra en un acte *El llarg sopar de Nadal*. En aquesta peça, Wilder ens explica la història d'una nissaga durant més de mig segle a través de totes les nits de Nadal celebrades al menjador del casal familiar. Els anys s'encadenen els uns amb altres en una escena única al voltant de la taula parada per al sopar nadalenc i el pas del temps es fa evident en les rèpliques dels personatges. A mesura que els anys passen nous membres de la família entren per asseure's a taula, altres es fan grans i canvien de cadira, i n'hi ha que moren i s'aixequen per no tornar. Per què no utilitzar una fórmula temporal similar per a

descriure la vida de Conxa? Així doncs, seguint el fil que m'oferia aquest referent, vaig optar per ordir un text en una gran única escena contínua, on la vida de la Conxa avança davant nostre sense talls aparents, de manera que tinguem la sensació d'haver vist passar la vida sencera de la protagonista en no més de dues hores.

Així com Thornton Wilder havia escollit la taula del sopar de Nadal, jo també havia de decidir-me per un espai que funcionés com a centre neuràlgic de la funció. Però quin escollir, d'entre tots els diferents escenaris on Barbal situa els personatges? Un cop descartats els exteriors, vaig arribar a la conclusió que l'espai central de la novel·la era la cuina del mas a casa els oncles de Conxa, el lloc al qual totes les dones de la novel·la estan lligats i, al mateix temps espai de pas obligat de tots els personatges, al voltant del foc de rogle. D'aquesta manera, l'esquelet de la dramaturgia reposa damunt aquest espai on contínuament les brases estan enceses i on sempre hi ha una dona que cuina. D'aquesta manera, en el temps que Tia i Conxa ens preparen una escudella (o més aviat dues), tenim la sensació que tota la vida de Conxa ha passat davant nostre, una vida lligada a la cuina del mas, tenint com a

únics punts de fugida el pròleg de la infància, l'alberg a l'Aragó on és deportada amb les seves filles i la porteria de l'Eixample barceloní, a l'epíleg.

Una altra de les principals dificultats que planteja l'adaptació teatral de la novel·la és que ens trobem davant del monòleg interior d'un personatge, Conxa, que té com a *leitmotiv* vital el silenci. De petita, un callar que és per respecte. D'adulta, un silenci que és per por i tristesa. El món passa per damunt de la vida de Conxa i ella, en comptes de rebel·lar-s'hi, calla resignada, i no és fins que ja és una àvia de vuitanta anys, que decideix explicar tot el que li passa pel cap. Com fer parlar un personatge que té el silenci tan arrelat, sense trair l'original? Hem hagut de claudicar davant la impossibilitat d'aquest repte, de manera que la Conxa de la versió teatral es descobreix un punt més oberta, menys passiva que la de la novel·la, tenint com a principals confidents del que pensa Jaume i l'amiga Delina. Inevitablement, des del moment que hem hagut de fer que Conxa callés menys i expressés més, el personatge de la dramaturgia és una mica diferent del de la novel·la, però creiem que això va a favor del resultat final. El que perdem per un costat, ho guanyem a l'hora de poder expressar, a

partir dels recursos teatrals, subtileses del pensament de Conxa que d'altra manera no haurien traspassat del llibre a l'escena. Paradoxalment, fent-la parlar una mica més del compte podem explicar millor el perquè dels seus silencis.

Finalment, un dels punts d'elaboració més delicada de la dramaturgia ha estat el tractament de la llengua, ja que en l'encàrrec d'adaptació que se'm va fer des del TNC anava implícit un treball de transformació lingüístic de l'estàndard literari al parlar del Pallars. Fer aquest treball intensiu en la llengua no em feia por, ja que comptava amb l'experiència d'experiments lingüístics de compromís i dificultat similars: amb el valencià antic per al *Tirant Lo Blanc* que vam ordir amb Calixto Bieito o amb el mallorquí per a la versió de *Mort de Dama* de Villalonga que amb Rafel Duran vam presentar ara fa dues temporades la Sala Petita del TNC. Si havia sortit airós d'aquest reptes aparentment impossibles, podria resoldre també el que llavors se'm plantejava amb *Pedra de tartera*.

Maria Barbal va imaginar-se la novel·la narrada per Conxa quan ja porta més de vint anys a Barcelona, una àvia de vuitanta anys que ha contaminat la seva parla amb la llengua que sent enraonar des de la porteria de l'Eixample i

ha arraconat bona part dels trets dialectals del pallarès. A la versió teatral, però, no ens podíem mantenir fidels a aquest llenguatge estilitzat, més estandarditzat, matisat per la distància i els records. Des del moment que esborrem la nebulosa de la memòria i les escenes se'ns representen davant els ulls com si fossin en temps present, Conxa, Jaume, Tia Encarnació, Oncle Ramon demanen expressar-se fent servir el seu llenguatge quotidià, el parlar propi de muntanya. De fet, deixar que els personatges s'expressin amb les paraules que fan servir en el seu dia a dia no és sinó una manera més de dibuixar el paisatge del Pallars, sobretot tenint en compte que en teatre no tenim les capacitats de viatge descriptiu de la narrativa o del cinema.

Així doncs, en la present versió s'ha fet un esforç de translació del llenguatge literari de la novel·la al parlar del Pallars, en un intent d'insuflar veritat escènica als personatges. El treball en aquest sentit ha estat força dur i ple de murs a abatre, ja que en català no comptem amb una tradició arrelada de l'ús del dialecte dalt dels escenaris més enllà del nostre teatre rural clàssic. De manera, que tradicionalment les formes dialectals en teatre han estat associades indefectiblement al costumisme i al folklore.

Nosaltres, però, hem volgut lluitar contra tots aquests prejudicis i confiar en els interessants recursos expressius i de dibuix de personatge que ens pot oferir l'ús de la varietat lingüística. En aquest sentit, a casa nostra anem al darrere d'altres tradicions com l'anglesa, on aquesta realitat, quan és necessari, apareix en la seva literatura dramàtica de manera completament desacomplexada.

De la mateixa manera que en el tractament de la llengua hem intentat defugir el costumisme pintoresc i romàntic, tampoc no hem volgut plantejar un treball acadèmic de reconstrucció històrica. Sinó que la voluntat ha estat fer un exercici d'hiperrealisme, una aparença de realitat, en la recreació del català que es parla al Pallars. La intenció ha estat fer-ne una reformulació en què prevalgués la força teatral de la llengua viva, de manera que poguéssim reproduir la parla d'uns personatges secs, de poques paraules, que callen més que diuen, d'un llenguatge tan eixut i punxent com el paisatge de muntanya en què viuen. En aquest sentit, s'ha prescindit d'alguns trets distintius del pallarès que eren més durs, per quedar-nos amb els que eren més expressius i afavorien la comprensió per als qui no en tenen l'oïda acostumada. Al capdavall hem creat una

convenció lingüística, en la qual a partir de l'ús de determinats trets distintius i la invocació dalt de l'escenari de cert vocabulari, fem creure a l'espectador que és dins la cuina d'una casa a muntanya, però sense haver de passar pels peatges d'una reconstrucció de documentalista. Trobar el punt d'equilibri en la creació d'aquesta convenció, arribar a la modulació justa, ha estat una de les tasques més difícils, i és per això que incloem juntament amb la dramàrgia un apartat de consideracions lingüístiques explicant les decisions que hem pres amb l'ajuda d'un equip d'experts en la matèria, encapçalats per Xavier Macià i Ramon Sistac.

No voldria acabar la introducció sense mencionar que la present dramàrgia és també fruit d'un treball col·laboratiu, en el qual he comptat amb la complicitat de moltes individualitats. Entre totes elles, voldria destacar la generositat efusiva d'Eduard Muntada, membre de la companyia coproductora, El Cellar d'Espectacles, i el meu primer guia per terres del Pallars; així com tampoc puc oblidar els consells salvadors de la lingüista Noèlia Motlló. Però sobretot voldria agrair la participació activa i còmplice de la directora Lurdes Barba, que és qui ha d'omplir de vida



les potencialitats que ara només són sobre el paper, així com l'encertada perspectiva de Maria Barbal, que és qui coneix millor els contorns del món que ha creat i de qui hem rebut valuosos consells per tal de perfilar millor personatges i paisatges.