

Les dues nimfes

Projecte d'un espectacle interdisciplinari a partir de
L'Après-Midi d'un Faune de Stéphane Mallarmé



Alba Nogueras Jané

Treball Final de Màster

Directora: Dra. Begoña Capllonch

Màster de Música com a Art Interdisciplinari – Universitat de Barcelona

18 de gener del 2021

A totes les nimfes

Resum

El present treball estudia el poema *L'Après-Midi d'un Faune* de Mallarmé i la seva evolució en relació amb diferents disciplines artístiques. L'objectiu és el de crear una proposta d'espectacle multidisciplinari a partir de la lectura atenta i les consignes de diferents teòrics teatrals. La nostra hipòtesi es basa en la idea de tornar el poema al seu origen teatral i en la possibilitat d'interpretar-lo i reformular-lo a través de la literatura, la música i el llenguatge audiovisual. El nostre treball d'investigació comença traçant un recorregut al llarg de la tradició que succeirà aquesta obra i que la relacionarà amb altres arts: els noms clau d'aquests enllaços seran, a més del mateix autor, Debussy i Nijinsky. A continuació, el nostre procés creatiu s'articularà a través de la reflexió sobre els tres pilars de comunicació –autor, obra i lector–, entenent la lectura com a eina transformadora. La materialització de la proposta acabarà en un projecte a desenvolupar, més endavant, amb diferents professionals de cada sector: un monòleg que necessitarà una actriu perquè cobri vida, un guió il·lustrat que engloba el discurs videoartístic, el coreogràfic i el cinematogràfic i un minutatge musical que serà un esquema a completar per part d'un compositor. Finalment, el treball arribarà a la conclusió que, si bé podem reelaborar l'obra de Mallarmé i tornar-la a escena, com a autors, només podem oferir eines perquè l'espectador interpreti els símbols que se li presenten de la mateixa manera que ho hem fet nosaltres amb l'obra original.

Paraules clau: Mallarmé, performance, interdisciplinarietat, creació, literatura, música, arts visuals.

Abstract

The present work studies the poem *L'Après-Midi d'un Faune* by Mallarmé and its evolution in relation to different artistic disciplines. The aim is to create a proposal for a multidisciplinary performance based on a close reading and the theories of different theatrical theorists. Our hypothesis is based on the idea of returning the poem to its theatrical origin and on the possibility of interpreting and reformulating it through literature, music and audiovisual language. Our research work begins by tracing a path along the tradition that will come after this work and that will relate it to other arts: the key names in this relationship will be, in addition to the author himself, Debussy and Nijinsky. Next, our creative process will be articulated through the reflection on the three pillars of communication –author, work and reader– understanding reading as a transformative tool. The materialization of the proposal will end in a project to be developed, later, with different professionals from each sector: a monologue that will need an actress, a storyboard that includes video art, choreography and cinematic discourse and a musical timing that will be a scheme to be completed by a composer. Finally, the study will come to the conclusion that, although we can re-elaborate Mallarmé's work and return it to the stage, as authors, we can only offer tools for the spectators to interpret the symbols presented to them just as we did with the original work.

Keywords: Mallarmé, performance, interdisciplinarity, creation, literature, music, visual arts.

Índex

Introducció

Primera part: les espatlles dels gegants

1. <i>L'Après-Midi d'un Faune</i> de Mallarmé (1865-1876): el context de l'obra i el seu recorregut interdisciplinari.....	15
1.1. La gènesi: el poema com a teatre I.....	15
1.2. L'imaginari: el poema i la imatge.....	19
1.3. L'essència: el poema i la simfonia.....	22
1.4. La metàfora: el poema i el ballet.....	28
1.5. La transformació: la música i el ballet.....	32
1.6. La <i>performance</i> : el poema com a teatre II.....	37
2. El procés creatiu de <i>Les dues nimfes</i> a partir dels tres pilars de la comunicació.....	41
2.1. El lloc de l'autor.....	42
2.1.1. L'autor clàssic.....	42
2.1.2. L'autor-director.....	44
2.1.3. L'autor plural.....	44
2.2. L'articulació de l'obra.....	46
2.2.1. Parataxi.....	48
2.2.2. Simultaneïtat.....	48
2.2.3. Densitat de signes.....	49
2.2.4. Musicalització.....	49
2.2.5. Escenografia.....	50
2.2.6. Calidesa i fredor.....	50
2.2.7. Corporalitat.....	51
2.2.8. Irrupció d'allò real.....	52
2.2.9. Esdeveniment o situació.....	52
2.3. El paper de l'espectador.....	54

Segona part: l'espectacle *Les dues nimfes*

0. Declaració d'intencions.....	59
0.1. Exposició artística.....	59
0.2. Desenvolupament dels llenguatges.....	61
1. <i>Les dues nimfes</i> . Monòleg.....	63
1.1. Prélude.....	63
1.2. Allemande.....	65
1.3. Courante.....	67
1.4. Sarabande.....	69
1.5. Menuet I.....	72
1.6. Menuet II.....	74
1.7. Gigue.....	76

2. <i>Les dues nimfes</i> . Descripció del guió il·lustrat.....	78
2.1. Prélude.....	79
2.2. Allemande.....	81
2.3. Courante.....	83
2.4. Sarabande.....	86
2.5. Menuet I.....	88
2.6. Menuet II.....	91
2.7. Gigue.....	93
3. <i>Les dues nimfes</i> . Minutatge musical.....	96
3.1. Prélude.....	97
3.2. Allemande.....	98
3.3. Courante.....	99
3.4. Sarabande.....	100
3.5. Menuet I.....	102
3.6. Menuet II.....	103
3.7. Gigue.....	105
Conclusions.....	107
Bibliografia.....	112

Apèndixs

Apèndix I.....	117
Apèndix II.....	118
Apèndix III.....	120
Agraïments.....	121

Introducció

L'any 1865 Mallarmé va començar a escriure uns versos «terriblement difícils de fer» (Mallarmé, 1951: 1449), un projecte literari que va necessitar anys per veure la llum perquè partia d'una «idea molt elevada i bella» però que només podia existir si sacrificava una part d'aquesta abstracció per fer-se intel·ligible. Anys més tard, aquesta obra es titularia *L'Après-Midi d'un Faune*, un poema que neix d'una impossibilitat i creix i evoluciona a través de la tradició occidental en un recorregut naturalment interdisciplinari. El *Faune* de Mallarmé comença sent un monòleg¹, més tard esdevindrà un poema que prendrà la forma d'un objecte sofisticat², més endavant, serà un preludi i, finalment, un ballet³: el *no-res* que amaga dins seu és el motor que instigarà als creadors que el seguiran a buscar les fronteres de la pròpia disciplina.

En aquest sentit, Bertrand Marchal (2018) recull la coneguda citació del poeta francès «Plus un texte est lisible, moins il est visible». Mallarmé entén que la visibilitat d'un text rau en el fet de prendre consciència que les paraules són petits dibuixos «noir sur blanc», eleva les paraules per desvincular-les del seu significat primari. Aquesta obscuritat amb la qual vesteix la seva obra, però, serà allò que impedirà a l'autor estrenar-la com a monòleg en un primer intent (Mallarmé, 1951: 1450) i publicar-la a *Le Parnasse Contemporaine*, en un segon (1951: 1459). Finalment aconseguirà materialitzar el poema en un llibre luxós de tirada curta i detalls cuidats que podrà mantenir aquesta *crisi del llenguatge*, que també és una crisi del present i de la realitat tangible: un poema que se situa en un dubte constant, en un escenari que no permet diferenciar entre allò que queda dins i fora del somni.

Dues de les grans figures que van saber entendre la proposta artística mallarmeana van ser Claude Debussy i Vaslav Nijinsky: el primer perquè en capta l'essència i defuig de la literalitat, el segon perquè s'apropia i transforma el contingut mitològic des del trencament i la innovació. El compositor pretén donar una impressió general del poema i, de fet, se situa en

1 Aquests versos portaran el títol de *Monologue d'un Faune*.

2 La primera versió del poema es titularà *Improvisation d'un Faune* i el poema que s'acabarà publicant, que és objecte del present estudi, *L'Après-Midi d'un Faune*.

3 Estem fent referència, en primer lloc, al *Prelude à L'Après-Midi d'un Faune* de Claude Debussy i, en segon lloc, al ballet *L'Après-Midi d'un Faune* de Vaslav Nijinsky. Desenvolupem aquesta relació més endavant.

un escenari previ –per això la seva obra és un preludi– per evidenciar que les dues arts tenen processos sintàctics diferents i que, consegüentment, una no pot ser la traducció de l'altra. El ballarí rep aquestes dues obres canòniques i se situa en una lectura transformadora. D'una banda, narra una història que té un Faune i unes nimfes com a protagonistes, però l'argument és diferent del que proposa el poeta i canvia la connotació dels personatges. De l'altra, proposa una estètica deshumanitzada i plana que desencaixa amb la del compositor, de manera que provoca un estranyament en l'espectador i subratlla la ruptura tant amb el ballet tradicional com amb la seva relació amb la música.

En una primera part del treball, per tant, establirem les bases del nostre estudi relacionant el poema amb les diferents arts amb les quals s'enllaça al llarg de la tradició. Començarem parlant de gènesi i de teatre per entendre que la concepció inicial de la idea del *Faune* era dramàtica: per fer-ho, ens servirem sobretot de la mateixa obra epistolar de Mallarmé, escoltarem Bertrand Marchal (2018), una eminència en l'obra mallarmeana, i consultarem Thomas Munro (1952), un dels primers especialistes. A més, farem referència a articles de Koji Sakamaki (2005), que ens introduirà el concepte de «teatralitat negativa», i de Jean-Nicolas Illouz (2012), que ens acompanyarà en aquest recorregut interdisciplinari.

Continuarem tractant sobre l'imaginari i la imatge perquè la publicació de *L'Après-Midi d'un Faune* s'ha d'entendre lligada a les seves il·lustracions: contextualitzarem l'imaginari pictòric del poeta parlant de la seva amistat amb Whistler i Redon i desenvoluparem les condicions de publicació de l'edició del 1876. En aquest punt consultarem a Léon Céliier (1974), que ens permetrà establir un mapa de relació entre el poeta i els il·lustradors, i Maria Cristina Vianna Kuntz (2015) per resseguir les relacions visuals que estableix el poema en si mateix.

Seguirem parlant d'essència i simfonia per dos motius: en primer lloc per la concepció que Mallarmé tenia de la música –una tendència a l'absolut, una manera d'explicar allò que anomena *Néant*– i per fer-ho tornarem a Marchal (2018) i al mateix Mallarmé (1951). En segon lloc, per conèixer la impressió que en capta Debussy, defugirem l'anàlisi harmònica i ens centrarem en els aspectes genèrics que puguin orientar la nostra creació performativa. Llegirem David J. Code (2011), que realitza una anàlisi comparativa i exhaustiva del preludi i el poema, Maria Beatrice Venanzi (2018), que proposa una lectura circular de la relació

interartística de les dues obres, i Mark de Voto (2014), que ens permetrà reconèixer la noció de memòria i la de presència o absència en l'obra de Debussy.

Més endavant parlarem de metàfora i ballet perquè el poeta identificava la ballarina amb aquesta figura retòrica: «[elle] n'est pas une femme mais une métaphore» (Mallarmé, 1951: 304). En aquest punt també posarem en context dues figures que seran clau en la concepció dels personatges que configuraran la nostra obra: Loïe Fuller i Isadora Duncan. Un cop establert el context, a través de la lectura atenta de François Staring (2016), repassarem algunes escenes concretes de la coreografia de Nijinsky lligades a alguns versos de Mallarmé i en el marc de la música de Debussy.

Per tal de tancar el triangle artístic que estableixen aquestes tres obres parlarem de transformació, música i ballet a través de la veu de Timothy B. Cochran (2015), que entendre la distància estètica que presenta l'adaptació de Nijinsky respecte a la música de Debussy com una manera de modificar la nostra experiència envers el preludi. Analitzarem com el teòric considera que, d'aquesta manera, es fa possible renovar la memòria del seu predecessor i es propicia, així, el llegat de la música.

Finalment tornarem a la concepció del poema com a teatre, però aquesta vegada per preparar el terreny per a la creació interdisciplinària. Per fer-ho, citarem *La cuarta dimension del teatro* de Josefina Alcázar (1998) i *The Empty Space* de Peter Brook (1968). Alcázar realitza un recorregut cronològic per diferents propostes performatives i acaba conclouent que el fet que hi hagi múltiples focus d'atenció estimula i augmenta la profunditat de l'experiència, una experiència que s'enforteix si els estímuls ofereixen significats diferents o contradictoris. Acabarem fixant-nos en la noció de teatre immediat que estableix Brook i en la idea d'experimentació com a cerca de noves formes teatrals. Aquests dos treballs ens permetran reflexionar sobre el pragmatisme d'aquesta *performance* i ens ajudaran a assentar les bases per desenvolupar, més tard, la forma de tot el contingut que hem anat desplegant al llarg d'aquest punt.

En una segona part teòrica analitzarem el lloc que ha d'ocupar l'autor –i distingirem tres tipus d'autors dins de la *performance*–, ens preguntarem quina articulació ha de tenir la nostra obra i quin paper ha de desenvolupar l'espectador: serà a partir d'aquest treball de reflexió que s'anirà teixint el procés creatiu de *Les dues nimfes*.

Per parlar dels tres tipus d'autor consultarem al manual de Patrice Pavis *La mise en scène contemporaine* (2010). Diferenciarem entre l'autor clàssic –aquell que ha estat representat nombroses vegades, però que ens embranquem a redescobrir–, l'autor-director –la figura responsable de tota la cadena de creació de l'espectacle– i l'autor plural –tots els desdoblaments que haurà de tenir, finalment, l'autor d'aquesta obra interdisciplinària, que haurà d'estar basada en un procés d'horitzontalitat–.

Per desenvolupar l'articulació de l'obra treballarem sobre Hans-Thies Lehmann i el seu ampli i sovint discutit⁴ manual *Postdramatic Theatre* (1999). Partirem de la idea de desjerarquització del text i del que considera com a característiques del teatre postdramàtic per explicar com disposarem els diferents llenguatges artístics a escena.

Finalment, per parlar sobre el paper de l'espectador, farem referència a Jacques Rancière i el seu llibre *Le spectateur émancipé* (2008) per entendre que el teatre no existeix sense públic i que aquest ha de tenir un paper actiu. Acabarem aquest primer bloc conclouent que, en el nostre espectacle, no podrem imposar cap discurs, sinó que haurem de confiar en la intel·ligència i capacitat crítiques de l'espectador. Caldrà oferir-li un material que no pretengui neutralitat, sinó que estimuli la reflexió i provoqui la pregunta.

És a dir, partirem del fet d'entendre tota lectura com un acte de creació, de valorar l'espectador com un agent transformador de l'obra perquè prendrem consciència que aquest és l'espai que estarem ocupant nosaltres en tant que lectors del poema. És per aquest motiu que el procés creatiu de *Les dues nimfes* haurà de passar per una reflexió i problematització dels llocs que ocupen l'autor, l'obra en si i l'espectador. Partirem de l'herència de les teories de la recepció del segle XX, però les entendrem des d'un pragmatisme, materialitzant-les en un treball creatiu que combinarà diferents disciplines i que entendrà com la manera d'estudiar els textos ens pot ajudar a crear-ne de nous.

La segona part del treball serà pròpiament la proposta d'espectacle, que s'articularà a través de tres llenguatges –literari, musical, audiovisual– o cinc discursos –un monòleg, una composició, un migmetratge, una coreografia, una creació vídeoartística– que avançaran de manera paral·lela i conjunta des del principi fins al final per tal de configurar l'espectacle. A més, la seva disposició serà descentralitzada i buscarà promoure la lliure circulació de la vista

4 Les crítiques són sobretot per l'ús del terme «post-dramàtic», perquè el prefix «post» suposa la fi del drama. El nou drama contemporani, per contra, defuig el terme i busca no anar més enllà del drama, sinó regenerar les dramaturgies dins mateix de l'escena. En el present treball, però, no entrarem en aquesta polèmica.

de l'espectador: constarà de tres projeccions –la del migmetratge, la de la coreografia i la de la creació vídeo-artística– i de dues persones –una actriu que interpretarà el monòleg i una persona que dispararà les pistes d'àudio de la composició musical–.

Per tal d'arribar fins a aquest desplegament, però, hem d'entendre que la creació artística sorgeix d'una lectura atenta i conscient del poema de Mallarmé. Per tal d'efectuar-la hem dividit el poema en trenta-nou unitats de sentit que, posteriorment, hem agrupat en set moviments o capítols⁵. A partir d'aquesta estructura hem buscat les ressonàncies que ens provocaven les paraules com a lectors, hem prestat atenció a les seves definicions i hem distribuït aquestes capes de significat entre els diferents discursos. D'aquesta manera, al llarg de l'apartat expliquem i justifiquem el desenvolupament dels llenguatges a través de la seva associació amb el poema de Mallarmé, amb les referències al preludi de Debussy i al ballet de Nijinsky i amb les teories de fons d'Alcázar, de Brook, de Pavis, de Lehmann i de Rancière, així com les de tota la resta que han estructurat la recerca de la primera part.

Aquest segon apartat, per tant, estarà dividit en tres: en primer lloc, desplegarem el monòleg indicant en cada moment amb notes al peu a quin fragment del poema estem fent referència. D'aquesta manera es podrà comprovar d'on sorgeix l'escriptura i es podrà entendre la interpretació que s'està fent del poema de Mallarmé. Aquest monòleg estarà dividit en els set capítols o moviments que apuntàvem anteriorment.

Tot seguit expliquem a través de la descripció d'un guió il·lustrat les trenta-nou seqüències que conformaran el migmetratge, els trenta-nou gestos esquematitzats que configuraran la coreografia i les trenta-nou imatges gràfiques que serviran de guia per a la creació vídeoartística. Cadascuna d'aquestes separacions coincidirà amb les unitats de sentit que comentàvem prèviament i estaran agrupades, igualment, pels set moviments o capítols. Totes aquestes seqüències, gestos i imatges gràfiques estaran motivades per una paraula del poema: és per això que al cos del treball hi haurà les descripcions i, com a document adjunt, les il·lustracions que les faran més comprensibles.

Finalment, construirem un minutatge musical tenint en compte que l'espectacle durarà uns quaranta minuts aproximadament. Establirem referències al preludi de Debussy i a les connotacions musicals del poema de Mallarmé; detallarem el que serà una guia pel compositor en la qual suggerirem sonoritats, textures i sensacions que haurà de transmetre

5 Hem pensat els capítols o moviments a partir de la divisió de Maria Cristina Vianna Kuntz (2015).

aquesta peça. Un cop desplegat aquest últim llenguatge, donarem per acabada la presentació del projecte interdisciplinari.

Hem d'aclarir que titulem aquest projecte *Les dues nimfes* perquè aprofitem la creació de l'obra per donar lloc a una reflexió. Hi ha un gest repetit en els teòrics que estudien el poema: el de considerar el motiu de l'«hymen» com una metàfora de la unió de les arts⁶. Nosaltres, però, no interpretarem la relació del Faune amb les nimfes com una unió de les arts, sinó com una violació. En una lectura literal feta des de la subjectivitat, interpretem que el poema està protagonitzat per un personatge que espia des d'uns joncs unes nimfes, que s'estan banyant i, en el moment d'interrompre l'escena, en descobreix dues que dormen plàcidament, abraçades i nues i se les emporta sense desenllaçar-les. El poema en descriu una com a «farouche», que «se glisse pour fuir ma lèvre», parla de «frayeur», de «larmes folles», d'una «proie [...] ingrate»⁷ que es deslliura finalment i és menystinguda per aquesta negativa. Partint d'aquesta lectura, no hem situat el Faune al títol de l'obra perquè, aquesta vegada, no explicarem la història des d'*ell*, sinó des d'*elles*, les nimfes.

Amb tot plegat, l'objectiu d'aquest treball és el de crear una proposta d'espectacle multidisciplinari que tingui un motiu fonamentat per ser-ho. És a dir, que faci propostes amb sentit i fons, que sàpiga desplegar cadascuna de les arts que el formen de manera necessària, que tingui una base sòlida i una arquitectura sofisticada, que vingui d'una tradició de pes i que s'atreveixi a innovar en les formes. Volem que sigui una obra que respecti a parts iguals la presència ancestral de l'autor i la mirada atenta de l'espectador, que tingui prou suport intel·lectual per arrelar-se fort i crear capes de sentit però que, alhora, tingui la llibertat suficient per estirar totes les referències i els hipertextos fins als límits del seu significat.

Des d'aquest treball d'investigació, per tant, plantegem la possibilitat de reprendre la idea amb la qual es va concebre el poema *L'Après-Midi d'un Faune* de Mallarmé. Tornem l'obra al seu origen teatral fent-ne una lectura que intenti aproximar-se al públic sense renunciar a la complexitat i obscuritat característiques de l'autor. D'aquesta manera, la pregunta clau que intentem contestar és com podem desplegar en una *performance* interdisciplinària les ressonàncies que podem llegir en el poema en qüestió, mantenint l'empresa mallarmeana.

6 Per exemple: «comme le Faune désire toutes les nymphes, *L'Après-Midi d'un Faune* réclame toutes les arts» (Illouz, 2012: 4).

7 Totes les citacions del poema de Mallarmé són de l'edició bilingüe de Visor Libros (2009: 86-95).

Abans de seguir, però, hem d'explicar dos dels conceptes bàsics lligats a aquesta pregunta de partida. En primer lloc, hem de definir què entenem per *performance*: tant Pavis (2010) com Lehmann (2006: 85) coincideixen en el fet que la noció de *performance* porta de manera intrínseca el fet d'actuar, més que no pas el de representar un text: «it becomes more presence than representation, more shared than communicated experience, more process than product, more manifestation than signification, more energetic impulse than information» (Lehmann, 2006: 85), «La performance indique qu'une action est exécutée par les artistes et c'est aussi le résultat de cette exécution» (Pavis, 2010)⁸. També ens acollirem a l'apropament que proposa Alcázar perquè segueix amb la línia que apunten els altres dos autors i encaixa amb el projecte que volem dur a terme:

Aunque es difícil hacer una definición del *performance*, ya que su naturaleza misma es contraria a una definición, podemos señalar que, en su inicio, pretendía romper las fronteras entre los géneros y establecer una solución de continuidad entre las zonas consideradas exclusivas de cada género (Alcázar, 1998: 89).

El concepte de *performance*, a diferència de «la posada en escena», ens permet desplaçar la importància del text i obrir la possibilitat de difuminar les fronteres entre gèneres, d'entendre aquesta obra com un *work-in-progress* que es crea a mesura que s'executa, que evoluciona i avança des de la pràctica, des de la presència i que, per tant, necessita del procés compartit per ser completa.

També haurem de tenir en compte la base des d'on escriu Mallarmé, què és el que volem conservar en aquesta *performance*. El poeta a principis dels anys 60 —ell va néixer el 1842— aprèn de Poe que la poesia no és una expressió sentimental, sinó que «la poésie c'est un travail sur les mots», el poeta és un enginyer o un matemàtic de les paraules que les calcula en funció dels efectes que vol produir sobre el lector (Marchal, 2018). A partir d'aquí podrem entendre què vol dir *l'obscuritat* mallarmeana: quan té vint anys i és un idealista absolut es queixa que, a diferència dels músics, que estan protegits pel llenguatge esotèric de la música — el de les partitures—, els poetes no ho estan gens perquè fan servir la llengua comuna. El que els atorga la potestat d'aportar un judici a la poesia és aquesta torsió de la llengua, el fet de forçar la sintaxi.

8 Just abans, Pavis apunta un petit recorregut sobre l'origen de la paraula i afirma «Dans le domaine de l'art, le terme *performance* (en français: "la performance" ou en anglais: "*performance art*") désigne également un genre qui s'est considérablement développé dans les années 1970 aux États-Unis» (2010). Per més informació sobre el terme i les diferències respecte la posada en escena, es pot consultar el capítol 3 del volum que citem «*Mise en scène, performance: quelle différence?*».

L'autodestrucció de la paraula, la voluntat de desvincular-la del seu significat primari és allò que pel mateix autor atorga caràcter literari als seus poemes: l'essencial es troba, doncs, en la no-comprensió, una no-comprensió que, però, no pot ser total perquè llavors equivaldria al silenci. El poeta encara parla, és per això que no pot trencar del tot amb els seus lectors; encara hi ha un pont que se sosté per un mer suggeriment, que és dèbil i inaprehensible o difícil d'entendre per una gran majoria.

Volem aferrar-nos a aquest suggeriment i desfilar-lo a través de llenguatges artístics diversos, fixar-nos en tot el que pot contenir cada paraula i entendre com podem explicar-la d'una manera que arribi a més gent. Si Mallarmé buscava una elevació de les paraules, nosaltres les estirarem cap avall: indagarem en tots i cadascun dels seus significats i accepcions per plasmar-les a aquells llenguatges que hi encaixin millor. Ens recolzarem sobre el fet que tot llenguatge comunica de manera inevitable i buscarem quines ressonàncies tenen aquestes paraules per facilitar i, alhora, dificultar aquest diàleg amb el públic.

Arribarem a la conclusió que si bé podem tornar l'obra de Mallarmé a l'escena, si bé ens podem servir d'altres disciplines per explicar-la, només podem demanar a l'espectador que faci el mateix camí que hem fet nosaltres. Que destrüï d'entre el «bosc de símbols» en el qual es trobarà immers aquells que, per ell, tinguin més sentit, els que prefereixi per gust o comoditat, els que trobi més atractius o més complexos o més interessants. L'únic que podem oferir és una versió multidisciplinària d'una lectura atenta, podem destrenar el poema per tornar-lo a trenar a través de diferents discursos, de diferents llenguatges i presentar-los, finalment, en forma d'una *performance*.

Primera part: les espatlles dels gegants

1. *L'Après-Midi d'un Faune* de Mallarmé (1865-1876): el context de l'obra i el seu recorregut interdisciplinari

J'ai laissé *Hérodiade* pour les cruels hivers: cette oeuvre solitaire m'avait stérilisé et, dans l'intervalle, je rime un intermède héroïque, dont le héros est un Faune.

(Mallarmé, 1951: 1449)

1.1. La gènesi: el poema com a teatre I

La relació del poema amb el fet teatral ens permet treballar sobre el llenguatge escènic i assentar les bases per construir, més endavant, un esquema performatiu lògic i informat. Així doncs, aquest apartat vol tractar tres punts de conflicte: a) en primer lloc, la contradicció que du de manera intrínseca el poema des de la primera gestació del projecte, i la lluita interna que comporta i en resulta; b) en segon lloc, i d'una manera molt lligada, el concepte de *teatralitat negativa* i la crisi del llenguatge que avança Mallarmé i que es farà evident a finals de segle; c) i en tercer lloc, i d'una manera totalment necessària per aquest treball de creació, introduïrem les relacions interartístiques que s'entrellacen amb el poema per poder-les anar desplegant als apartats que segueixen a continuació.

La primera vegada que Mallarmé parla del projecte del Faune, l'any 1865, és a una carta que adreça a Henri Cazalis:

Ce poème renferme une très haute et belle idée, mais les vers sont terriblement difficiles à faire, car je le fais absolument scénique, non possible au théâtre mais exigeant le théâtre. Et cependant je veux conserver toute la poésie de mes oeuvres lyriques, mon vers même, que j'adapte au drame. Quand tu viendras, je crois que tu seras heureux: l'idée de la dernière scène me fait sangloter, la conception en est vaste et le vers très travaillé... J'ajoute que je compte le présenter en août au Théâtre Français. (Mallarmé, 1951: 1449)

Mallarmé afronta l'estiu del 1865 amb la voluntat d'escriure un poema protagonitzat per un Faune, però la gestació mateixa d'aquest projecte ja està covant la contradicció que el portarà més endavant a una crisi artística i de creació entre el 1866 i el 1876. Els versos en els quals està treballant, diu, són terriblement difícils de fer perquè demanen l'escena, però alhora, no són possibles dalt d'un escenari. Són uns versos formats a partir d'una impossibilitat intrínseca i essencial que ell descriu com a dolorosa (Mallarmé, 1951: 1449),

que li pren el son i a la que, alhora, hi evoca tota sort d'esperances. El que és tan costós és el fet d'encarnar allò que Mallarmé concep com a *bell* i propi de la lírica en un text dramàtic que sigui intel·ligible en una sala plena d'espectadors indiferents; el fet d'apropar el que més endavant anomenaria *Poesia pura* a unes orelles que demanen comprendre, a la vegada que busca un vers dramàtic encara més rítmic que el vers líric.

Finalment, tot i aquesta batalla interna –una lluita que es donava tant a l'interior del poeta com a l'interior del poema– aconseguí acabar el projecte com un drama en vers per a un sol recitant amb indicacions precises sobre la interpretació a escena: el va titular *Monologue d'un Faune*. Les persones que havien d'introduir-lo al Théâtre Français eren Théodore de Banville, que ja havia llegit i s'havia fascinat per alguns textos de Mallarmé, i Constant Coquelin, que havia de representar el paper del Faune. Poc després de l'entrega del manuscrit, però, trobem unes declaracions de l'autor que deixen clares les intencions de l'acadèmia:

Le vers de mon Faune ont plu infiniment, mais de Banville et Coquelin n'y ont pas rencontré l'anecdote nécessaire que demande le public et m'ont affirmé que cela n'intéressait que les poètes. J'abandonne mon sujet pendant quelques mois dans un tiroir pour le refaire plus librement plus tard (Mallarmé, 1951: 1450).

Tot i que a la primavera del 66 el poeta va reprendre el projecte, va interrompre igualment la temptativa. Aquest rebuig de la Comédie Française el porta a abandonar la idea de destinar el projecte a un escenari i s'endinsa en una crisi creativa. El 28 d'abril del 66 escriu a Henri Cazalis: «En creusant le vers à ce point, j'ai rencontré deux abîmes, qui me désespèrent. L'un est le *Néant*» i tot seguit afirma «nous ne sommes que de vaines formes de la matière» (citada per Marchal, 2018). Mallarmé, com si fos per atzar, s'adona que tot allò que enteníem com a *ideal* i que anomenàvem *Déu* –des d'un punt de vista exterior– i *ànima* –des d'un punt de vista interior– és una creació humana inconscient. Allò que trobem quan busquem la veritat és el no-res, el buit, el *Néant*. Nosaltres mateixos no som res més que formes vanes de matèria, però alhora, la nostra és una matèria sublim pel fet d'haver inventat *Déu* i l'*ànima*. Aquesta mateixa contradicció la trobarà a la invenció, la creació, la ficció, «la glorieuse mensonge» que són l'*ànima*, *Déu* i la poesia. Serà precisament la noció de ficció de Descartes allò que li permetrà de sortir de la crisi de creació (Marchal, 2018).

Set anys més tard, el 1873 i a petició del crític d'art Philippe Burty, Mallarmé torna al *Monologue d'un Faune*. Aquesta vegada, però, no com a peça teatral, sinó com a poema i amb el títol *Improvisation d'un Faune* (1875) per tal de publicar-lo a la revista *Le Parnasse*

Contemporaine. Aquest segon intent, però, tampoc va progressar i Theodore de Banville, François Coppé i Anatole France el van refusar per la dificultat del text en si mateix. No obstant això, Mallarmé no es dona per vençut i el mateix any escriu al poeta anglès Arthur O'Shaughnessy: «Je vais bientôt publier un petit poème dans des conditions de luxe absolument folles» (1951: 1459). Aquest petit poema acabarà sent una ègloga d'un centenar de versos il·lustrats per Édouard Manet⁹.

Repassar el recorregut d'aquest *Faune* de Mallarmé ens permet contextualitzar-lo i posar sobre la taula el seu origen *necessàriament* teatral. Podem qüestionar si es tracta d'un sol text que pateix una metamorfosis o de tres textos diferents que tenen vides encadenades, però el que no hauríem de passar per alt és el motor amb què arrenca el projecte i els motius pels quals es deixa de banda: la possibilitat de no ser entès. Som conscients del fet que Mallarmé no escrivia per comunicar, sinó per suggerir, però des d'aquest treball d'investigació proposem plantejar la possibilitat de reprendre el mateix tema, tornar-lo al seu origen teatral i fer-ne una lectura més accessible per al públic sense renunciar a la complexitat i obscuritat característiques de l'autor.

Encara sobre el caràcter teatral del poema, Koji Sakamaki assenyala el fet que els estudiosos i investigadors de Mallarmé han considerat els dos primers textos del *Faune* com a esborranys i el tercer com a resultat final vàlid (2005: 74). Explica, però, com des del 1995 amb estudis interessats en els primers textos i sobretot amb la nova edició de Pléiade de les *Oeuvres complètes* (1998) anotada per Bertrand Marchal demostren que la seva importància no es pot banalitzar¹⁰.

Amb aquest apunt Sakamaki es pregunta per què Mallarmé concep el *Faune* com a teatre i en dona, en primer lloc, una explicació extrínseca que no desenvolupa –perquè és influït per la situació teatral del moment– i, en segon lloc, una d'intrínseca: és el mateix llenguatge de Mallarmé el que es dirigeix al teatre i s'hi dirigeix negant-lo, és el que anomena *teatralitat negativa*. Recull com, per Mallarmé, el fet teatral ha sigut una cosa «recherchée mais finalement niée» i, citant Szondi, explica com el text ja fa palesa la crisi del llenguatge escènic que apareix a finals del XIX: les característiques d'aquesta crisi ja apareixen al text

9 Aquesta tirada va ser de 195 exemplars editats per Alphonse Derenne el 1876.

10 En aquest treball hem fet servir l'antiga edició de La Pléiade anotada per Henri Mondor (1951), ja que compta igualment amb el material testimonial de Mallarmé que ens calia.

del poeta. Cita fragments del *Monologue*¹¹ en els quals dos personatges, les dues nimfes, només pensen en esdeveniments passats enterrats en la seva memòria i en imatges futures que apareixen a la seva consciència i, conseqüentment, no estan vivint al present; a més, tampoc hi ha cap fet que s'esdevingui al llarg dels versos.

Això mateix, precisament, també és el que li passa a l'«heroi» del poema final: que viu atrapat entre un somni que vol recordar i una realitat a la qual aspira arribar i li és impossible discernir on acaba una i comença l'altra¹². Aquesta crisi del llenguatge, que també és una crisi del present i de la realitat tangible, l'aprofitarem i la voldrem fer palesa a l'espectacle que ha de resultar d'aquest treball: de la mateixa manera que el poema i el monòleg, uns records somiats del passat es creuaran amb unes aspiracions impossibles del futur.

Finalment, cal tractar la qüestió de les relacions interartístiques perquè la trobem ja des d'un primer moment en les reflexions de Mallarmé: «Quelle étude du son et de la couleur des mots, musique et peinture par lesquelles devra passer ta pensée, tant belle soit-elle, pour être poétique» (citat a Illouz 2012: 4). Jean-Nicolas Illouz, però, considerarà que la unió de les arts és figurada metafòricament a través del motiu del «hymen» i compara «comme le Faune désire toutes les nymphes, *L'Après-Midi d'un Faune* réclame toutes les arts» (*ibid.*).

Continuant amb aquesta idea i, per tal d'encadenar-la amb el punt que segueix, podem recórrer a Thomas Munro, un dels primers especialistes de l'obra mallarmeana. Munro assenyala el fet que l'estudi de les arts ha estat massa especialitzat i que no podem comprendre cap art en particular si l'entenem de manera aïllada. Centra l'estudi en el ballet de Nijinsky i, de fet, reprendrem el seu article més endavant, però ara ens interessa la idea de la qual parteix. Posa de manifest el fet que, per tal de crear aquest espectacle escènic, el de Nijinsky, han hagut de cooperar cinc artistes d'avantguarda: destaca *L'Après-Midi d'un Faune* com un exemple de cooperació i síntesi entre les arts. És una idea molt senzilla: és realment estrany excel·lir en els diferents camps artístics, necessitem aquesta col·laboració per realitzar una composició realment única (1952: 226). D'aquest tercer punt, per tant, ens quedem amb la necessitat d'estudiar el poema a través de les relacions que ha establert amb altres arts al llarg del temps.

11 La composició inicial d'aquest text havia de constar del «Monologue d'un Faune», del «Dialogue des nymphes» del «Réveil du Faune» i d'un «Finale» amb l'estructura d'una obertura, dues escenes i un final.

12 Peter Szondi a *Theorie des modernen Dramas* (1956) parla de la crisi del drama al final del segle XIX, quan aquesta forma poètica que es caracteritza per ser «l'esdeveniment interhumà en la seva presència» passa a no mostrar cap esdeveniment, no produir cap intercanvi entre els personatges i no s'esdevé en un present.

1.2. L'imaginari: el poema i la imatge

En aquest apartat començarem parlant de dues amistats del poeta, James Abbott McNeill Whistler i Odilon Redon, per tal de contextualitzar l'imaginari pictòric i del poeta. Seguirem parlant de Manet i el *llibre-objecte* que va ser l'edició de luxe de *L'Après-Midi d'un Faune* del 1876 i acabarem llegint el poema mateix com proposa la doctora Vianna Kuntz, d'una manera molt visual, pràcticament cinematogràfica. A partir d'aquí plantejarem l'escenari iconogràfic en el qual s'hauria de produir l'espectacle.

Mallarmé i Whistler, de caràcters oposats¹³, van gaudir d'una amistat intensa que de ben segur els va enriquir mútuament. Compartien impressions de les creacions de l'altre i es respectaven tant en l'àmbit artístic com personal. D'entre alguns intercanvis artístics que van resultar d'aquesta relació, hi trobem la traducció de «Ten O'Clock» de Mallarmé, la transcripció d'una conferència sobre l'art a Londres el 1885 que va ser publicada a *La Revue indépendante* el 1888; Whistler, d'altra banda, va pintar un retrat del poeta que figuraria a l'edició de *Vers et Prose* de 1894 i a qui va dedicar «A mon Mallarmé». A les seves correspondències podem trobar constància de com Mallarmé regalà dos exemplars del *Faune* a Whistler, el segon amb la díctica «Tu peux Faune, oui c'est l'air, | Le jouer à Whistler» (Mallarmé, 1964: 17).

D'altra banda, Mallarmé i Redon compartien igualment una amistat que potser va ser «un dels fets essencials de la història del Simbolisme» (citada a Cellier 1974: 363). Deixant de banda els conflictes artístics que poguessin tenir al llarg de la seva trajectòria¹⁴, ens centrarem en la dialèctica de la llum –la del dia i de la nit– on sí que es retroben els dos artistes. Per Mallarmé, Redon és el pintor del negre, d'un estil oposat al d'autors com Manet o Whistler, que d'altra banda admirava igualment. Redon declarà: «Il faut respecter le noir [...] Il est agent de l'esprit, bien plus que la belle couleur de la palette ou du prisme» (citada a Cellier 1974: 367). Així mateix, també podem apuntar el fet que un dels temes preferits de Redon era el perfil de dona, concretament el que anomenava «le profil de lumière» (Cellier, 1974: 371).

13 «Vous qui êtes si paisible ou si facilement maître de votre humeur, comment vous entendez-vous si bien avec Whistler, si susceptible, si belliqueux et d'une ironie si acerbe? Nous serions inquiets de vous si Whistler n'était pas à Paris. Mais nous savons que ce diable d'homme vous confisque complètement». (Citada a Hartman, 2010: 543).

14 Redon va refusar la proposta de pintar el decorat del ballet de *L'Après-Midi d'un Faune* quan abans, de fet, Mallarmé no li havia proposat il·lustrar les edicions de luxe de *Le Corbeau*, *L'Après-Midi d'un Faune* o *els Poèmes d'Edgar Poe*: va ser Manet qui ho va fer.

Cohn va considerar que aquestes il·lustracions simbolitzaven el pensament de Mallarmé: «Les formes étranges qui entourent la figure principale demeurent énigmatiques, mise à part la double image du Dé» (citad a Cellier 1974: 371). El professor Léon Cellier, que recollia aquestes cites, acaba dient: «Il me plaît de finir, en faisant succéder au noir les couleurs de l'aurore. Mais peut-être dois-je m'excuser de vous avoir offert, au lieu des breuvages capiteux et stupéfiants que vous puoviez attendre au seul nom de Mallarmé et de Redon... le lait de la tendresse humaine» (1974: 375). D'aquesta amistat ens quedarem, així doncs, amb la idea de la llum i de la metàfora del perfil de la dona com a pensament del poeta.

En tercer lloc hem de parlar de les il·lustracions de Manet per *L'Après-Midi d'un Faune* en aquesta edició de luxe que, com apuntàvem abans, es va concebre «dans des conditions de luxe absolument folles» (Mallarmé, 1951: 1459). El llibre conté un *ex libris* que representa un nenúfar inspirat en un manga de Hokusai (Illouz 2012: 8), abans de començar el text hi ha la imatge d'un Faune assegut que observa a través d'unes canyes, just a l'inici del poema hi ha la imatge de tres nimfes i just al final, una rapa de raïm. Tampoc podem ometre el fet que el llibre comptava amb unes trenes de seda rosa i negra i unes tapes fetes de feltre japonès amb el títol daurat. El valor bibliogràfic i la fixació que Mallarmé pels detalls fan més evident la voluntat de conferir al llibre un valor d'objecte, un llibre d'artista, un llibre de diàleg on «la poésie et son support s'incorporent si complètement l'un à l'autre que le livre qui en résulte suspend les anciennes dualités du fond et de la forme, du contenant et du contenu, de la matière et de l'esprit» (Illouz 2012: 10). La interacció dels dos arts, però, no vol dir que el poema tingui necessitat de la imatge o a la inversa; Manet no il·lustra pas el poema de Mallarmé, sinó que l'acompanya. En aquest sentit, Illouz (2012: 10) comenta que el llibre no té necessitat de la il·lustració, sinó que conté en si mateix l'esquema de tota imatge, de la mateixa manera que conté l'esquema de tota música o la de tot teatre, però puntualitza «les arts s'excluent à proportion inverse de ce qu'ils s'attirent». Aquest doble moviment és el que voldrem plasmar a l'espectacle resultant d'aquesta anàlisi i recorregut teòric.

A continuació podem anar a l'article de la professora Maria Cristina Vianna Kuntz (2015) per tal de resseguir les relacions visuals que estableix el poema en si mateix, els esquemes de tota imatge als quals es referia el professor Illouz. Vianna, per tal d'entendre i analitzar millor el poema, el divideix en onze parts, distingeix tres imperatius i quatre vocatius que marcarien una estructura clara. A partir d'aquí en destaca la claredat dels elements i la riquesa de les rimes i les seves ressonàncies musicals. Aquesta divisió ens permet entendre el poema des

d'una perspectiva pràcticament fílmica, de manera que podríem entendre cada part com una escena diferent. Per tal de fer aflorar del tot aquesta idea, seguirem l'estructura de Vianna amb llenguatge, però, cinematogràfic¹⁵.

En primer lloc, diu Vianna, hi ha una preposició del *Jo* líric que no sap si ha viscut realment el moment del qual parla i busca la resposta d'aquests dubtes en la natura. És la presentació del personatge i la introducció de l'incident inductor: el dubte. Aquí acaba el primer acte i comença el segon. Tot seguit, hi ha una reflexió situada en l'intent de diàleg entre aquest jo i unes nimfes desdibuixades, envoltades d'espiritualitat per la manca d'elements descriptius –s'allunya, per tant, el protagonista del seu objectiu, recordar si va viure realment una relació amb les nimfes– i introdueix l'element musical a través de paraules explícites i del ritme dels versos. La tercera part hi ha una evocació a la claredat i al sol, una il·luminació i un ús de la tècnica «mise en abîme» per explicar allò que ha viscut, introduint així una altra veu: apropem el protagonista al seu record. En la quarta part, el Faune inert parteix del triomf complet per la intensitat de la llum, situant-lo al lloc ideal, al paradís, així com a la nota fonamental, el *la*.

És a la cinquena part que el poeta parla de les carícies però sembla que tot el que en queda són ecos, tornem enrere amb paraules com «confusions fausses» o «évanouir du songe ordinaire de dos». En una sisena part, la sensualitat es revela: per expressar-la es barreja allò concret i allò abstracte. A la setena part entren en joc els records del Faune en tant que voyeur, es parteix d'una certa mandra amb l'expressió «regonfler des souvenirs»: hem tornat a apreciar un apropament-distanciament de nou.

Entrem al tercer acte: la vuitena part comença amb un «Je t'adore»: hi ha un cara a cara molt clar entre el protagonista i allò al que s'ha estat referint al llarg de tot el poema. És la primera vegada que el *jo* s'adreça a un *tu*. Així mateix, observem una perversitat que el satisfaria i que intensifica la sensualitat fins que arriba al clímax, fent servir la rima per transformar el fet carnal en quelcom de més transcendental. Però el Faune no aconsegueix agafar les dues nimfes alhora i una s'aconsegueix escapar en aquesta novena part. A la part següent, la desena, es posa en relleu el poder masculí i busca relativitzar la seva pèrdua. Hi ha un canvi de situació, ja no intenta lluitar pel record, sinó que en té prou en jaure i beure.

15 Seguirem l'estructura proposada per Robert Mckee a *El guió* (2004), un dels teòrics més coneguts en el món del guió cinematogràfic.

Finalment, el comiat: aquest episodi de les nimfes no és res més que un somni bell del qual només en resten ombres.

A partir d'aquí se'ns presenta una trama clara i estructurada que ens serveix com a esquema narratiu pràctic. D'aquesta manera, hem recreat l'imaginari visual del poeta per tal de traçar un esbós de la forma que podrien tenir alguns elements de l'espectacle i hem esbossat uns punts que podrien recórrer els seus personatges.

1.3. L'essència: el poema i la simfonia

Hem dividit aquest apartat en dos blocs: en primer lloc ens cal saber què entén Mallarmé per música per a després, poder entendre perquè descarta la proposta de Lombardi i celebra la de Debussy. Partint d'aquesta premissa, escoltarem, més endavant, la interpretació d'alguns teòrics que analitzen la relació interartística de les dues obres per poder extreure'n allò que ens interessi per continuar amb la construcció de l'esquelet de l'espectacle.

Certainement, je ne m'assieds jamais aux gradins des concerts, sans percevoir parmi l'obscur sublimité telle ébauche de quelqu'un des poèmes immanents à l'humanité ou leur originel état, d'autant plus compréhensible que tu et que pour en déterminer la vaste ligne le compositeur éprouva cette facilité de suspendre jusqu'à la tentation de s'expliquer. Je me figure par un indéterminable sans doute préjugé d'écrivain, que rien ne demeurera sans être proféré; que nous en sommes là, précisément, à rechercher, devant une brisure des grands rythmes littéraires (il en a été question plus haut) et leur éparpillement en frissons articulés proches de l'instrumentation, un art d'achever la transposition, au Livre, de la symphonie ou uniment *de reprendre notre bien*: car, ce n'est pas de sonorités élémentaires par les cuivres, les cordes, les bois, indéniablement mais de l'intellectuelle parole à son apogée que doit avec plénitude et évidence, résulter, en tant que l'ensemble des rapports existant dans tout, la Musique. (Mallarmé, 1951: 368)

Quan Mallarmé parla de «música» s'allunya del que entenem convencionalment com a tal. Defuig, fins i tot, de l'encadenament eufònic de les paraules, del que podríem anomenar musicalitat quan sentim rimar un vers o gaudim d'una al·literació. Certament, no tenia un coneixement musicològic profund, però pensava en la música com a quelcom que es troba inserit dins mateix de la literatura. L'obra de Mallarmé tendeix o vol tendir cap a la Música; però des d'on crea aquesta aproximació? A partir de quina estratègia aconseguix situar la poesia més enllà del llenguatge en el seu ús més corrent i buscar, d'aquesta manera, la manera

de prendre el bé de la música? La poesia recobra el seu bé a través del no-res. És el buit, l'absència i la negació allò que conforma la poesia. Diu poc abans del fragment citat: «L'oeuvre pure implique la disparition élocutoire du poète, qui cède l'initiative aux mots» (Mallarmé, 1951: 366).

Estem parlant d'un moviment d'un llenguatge cap a un altre, d'una voluntat d'assimilar l'abstracció i alhora estem parlant d'unes sensacions, d'una potencialitat de significats infinits que el mateix lector crea, independentment de l'existència de l'autor. Per això, per molt que la paraula no pugui defugir el «dir» pròpiament, el poeta intentarà que hi hagi tantes interferències com sigui possible per tal que aquesta comunicació no sigui completa i el que en resulti sigui, per tant, una suggestió, que és el mateix efecte que provoca la música en l'oient. Una sensació de tristesa o de felicitat, de violència o de pau, de fortalesa o de delicadesa: unes vibracions.

Per comprendre millor el perquè d'aquesta foscor característica de Mallarmé, podem anar a l'entrevista de *Les Archives du présent* a Bertrand Marchal (2018) sobre el concepte de lectura del poeta francès: «Plus un texte est lisible, moins il est visible». La visibilitat d'un text, resumeix Marchal, és prendre consciència que, de fet, són petits dibuixos negre sobre blanc. Hi ha un «mystère dans les lettres»: a partir d'uns pocs signes que són l'alfabet llatí podem crear una multitud de construccions intel·lectuals. Si no prenem consciència d'això, ens quedem en una idea de falsa transparència del llenguatge, que és una il·lusió. En un text que és invisible, que ens comunica fàcilment, no ens preguntem què és llegir, en què consisteix l'acte de lectura, i no ens permet adonar-nos que la lectura és una construcció. Tornarem a tractar el paper clau del lector més endavant i des d'una altra perspectiva.

És per tot això que no podem entendre la musicalitat en Mallarmé només com a sonoritat del llenguatge, sinó també i sobretot com la vibració d'uns continguts intel·lectuals i les seves tensions abstractes. La poesia de Mallarmé vol evaporar i reprendre, en un estat superior, els paisatges naturals (o unes nimfes, per exemple). Són flotants perquè només es poden entendre dins la idea de buit, que suposa un no-res, el *Neant* que estructura la seva obra; no busca cap eloqüència ni té cap necessitat de significar, sinó que aspira a una musicalitat, entenent per musicalitat la tendència cap a la Idea i els efectes que aquesta acció provoca sobre el text, en el lector i, consegüentment, també en l'escriptor.

Amb tot això, partint de la idea de *Música* per Mallarmé i tenint en compte el tipus de relació entre les arts que hem desplegat al principi d'aquest apartat –entenent-la com a diàleg i no com a síntesi wagneriana–, no ens hauria d'estranyar l'oposició del poeta a buscar una equivalència entre la sonoritat verbal del poema i una sonoritat instrumental. És per això que davant la temptativa de transposició instrumental de V. Emmanuel C. Lombardi –deixeble de René Ghil i autor de *Glose à L'Après-Midi d'un Faune*–, Mallarmé hauria respost que ell pensava «l'avoir mis (lui-même) en musique» (citad a Illouz 2012: 14). Per contra, hi ha un músic uns anys més tard que no es disposa a posar música al poema, sinó que en compon un preludi, una composició que el precedeix:

«dix pages de musique pour le piano: inexpérience candide et charme épars». Ce fut la première manifestation d'une suggestion musicale inspirée par l'églogue de Mallarmé. Elle devait, quatre ans plus tard, en inspirer une dune plus rare qualité. (citad a Gallimard 1951: 1464)

Estem parlant del *Prélude à L'Après-Midi d'un Faune* de Claude Debussy. Però de quina manera es relaciona el poema amb el preludi, podem llegir-los i escoltar-los en paral·lel i com ens pot ajudar aquesta relació en la construcció de l'espectacle? David J. Code defensa que, tot i que ell ho va negar¹⁶, Debussy va llegir de manera atenta a Mallarmé per tal de compondre una obra amb uns principis estètics equivalents. Apunta que moltes anàlisis del preludi se centren en les escales, els modes o les referències harmòniques, però que s'acostuma a deixar de banda allò que considera essencial: la manipulació del timbre. Partint d'aquí, analitza el *Preludi* tenint en compte la idea de *Gesamtkunstwerk* de Wagner per la proximitat temporal i la importància innegable de la seva aportació en la tradició occidental.

Així, explica la divisió del personatge del Faune entre la part baixa del cos –símbol del seu desig sexual que concep com a metàfora de la forma, del desig d'una presència i del contacte amb un món d'espais i cossos– i la part alta del cos, metàfora de l'accés visual i mental al llenguatge en tant que text escrit. Comenta, també, els tres rols que juga el concepte de «música» al poema de Mallarmé: en primer lloc el significat més simple de música poètica, el so de les vocals i les consonants compostos per ser pronunciats per un aparell fonador i ser escoltats per un aparell auditiu. En segon lloc, la referència explícita del text a la flauta del Faune, present en un segon nivell de música en tant que temàtica més que substantiu. En

16 Apel·la al sentit del sarcasme del compositor.

tercer lloc, finalment, la falsa promesa d'una interpretació musical i cita un comentari de Valéry sobre el poema de Mallarmé:

Le poème est devenu une sorte de *fugue* littéraire, où des thèmes s'entrecroisent avec un art prodigieux; toutes les ressources de la poésie s'emploient à soutenir un triple développement d'images et d'idées. Une extrême sensualité, une extrême intellectualité, une extrême musicalité, se combinent, s'entremêlent ou s'opposent dans cet ouvrage extraordinaire (citad a Code 2011: 503)

El poema inclou en si mateix una fuga articulada a partir d'allò que contrasta entre el que es veu i el que se sent: és un joc d'encreuaments que Code resumeix amb un esquema¹⁷ en què hi ha una presentació del subjecte i un desenvolupament que va *in crescendo* amb un petit parèntesi de *decrescendo*. Paral·lelament assenyalava els tres temes que, argumenta, estructuren la fuga –els moments de contrast, de música i de desaparició– i, finalment, subratlla els versos que donen peu a una experiència que emana del tacte i els que donen peu a una experiència que emana de la vista. De la mateixa manera que hem anat assenyalant en moments anteriors, alguns punts de l'esquema de Code els farem servir en la proposta d'espectacle que resultarà del treball.

Encara en l'article de Code, hi ha una citació d'una carta de Debussy en la qual el compositor reivindica que la seva obra només dona una impressió general del poema; argumenta que tenen processos sintàctics fonamentalment diferents i que, per tant, un art no pot ser la traducció d'un altre. Segons Code, la carta també suggereix com el Preludi, en un nivell molt profund del seu significat musical, respon a les tensions que presenta *L'Après-Midi d'un Faune*. Finalment, Debussy declara com el final és l'última línia prolongada «Couple adieu, je vais voir l'ombre que tu devins» (citad a Code 2011: 508)¹⁸.

Per sintetitzar, de Code ens quedarem amb cinc aspectes que desenvoluparem a la segona part del treball: 1) la importància de la manipulació del timbre en l'obra de Debussy, 2) la dicotomia de la part alta i la part baixa del cos, 3) els tres rols de la música en el poema de Mallarmé –la música poètica, la música temàtica i la falsa promesa d'una interpretació musical–, 4) la idea de fuga i l'elaboració contrapuntística, 5) els versos que apel·len al sentit de la vista i els que susciten el tacte.

17 Apèndix I.

18 Apèndix II.

D'altra banda, Maria Beatrice Venanzi proposa una lectura circular de la relació interartística de les dues obres. Argumenta que el començament *in medias res* del *Preludi* és, realment, el moment final del mite del Faune. Per explicar-ho va al mite grec¹⁹: Ovidi, a les seves *Metamorfosis*, narra com una nàiade que anomenaven Siringa²⁰ «havia esquivat la persecució dels sàtirs i de tots els déus que habiten els boscos ombrívols i els fèrtils camps. [...] Tornava al mont Liceu quan Pan la va veure» (Ovidi, 2012: 63)²¹. Ovidi explica com la nimfa, escapant del déu pastor, fuig fins arribar a un riu²² i, veient que l'aigua li impedia seguir escapant-se, va demanar a les seves germanes que la transformessin. Quan Pan va ser a punt d'atrapar-la, les nàiades van transformar Siringa en canyes de riu:

En sospirar, la vibració de l'aire dins la canya havia produït un so tènue, semblant a un lament; el déu, captivat pel nou art i per la dolçor de la música, havia dit: “D'aquesta manera sempre podré conversar amb tu”²³; i així, la nimfa havia vist perpetuat el seu nom en unes canyes de llargada diferent, unides entre elles per una juntura de cera. (2012: 64)

Venanzi entén que, d'una banda, el Faune toca la flauta –una flauta que segons el mite és Syrinx– al llarg de tot el poema, però per contra, la nimfa és alhora perseguida. Amb aquesta idea de circularitat posa en paral·lel el vers que es troba a mig poema «une sonore, vaine et monotone ligne» amb la línia sonora, vana i monòtona amb la qual comença Debussy:



I interpreta: «L'amour du Faune s'est déjà fait musique, puisque le Faune joue, du début du poème, l'objet de son désir: l'ex nymphe Syrinx, qui est maintenant devenue flûte» (Venanzi, 2018: 8). Aquesta línia que és principi i fi del mite és «sonora», que produeix unes determinades vibracions audibles, que és «vana», és a dir, estèril, inútil, fins i tot vanitosa, i és «monòtona», que està composta en un mateix to, sense cap variació. En qualsevol cas, ens

19 Aquí citarem directament el recull que en fa Ovidi a *Metamorfosis*, no el resum que en fa Venanzi al seu article. En el present treball fem servir l'edició de La Magrana (2012).

20 Traducció de Syrinx que proposa Ferran Aguilera (2012: 63).

21 Pel gran paral·lelisme que existeix entre la figura llatina del Faune i la grega de Pan, la tradició occidental ha acabat per entendre'ls d'una manera equivalent.

22 Mallarmé, tot i no parlar d'un riu o un llac concret, sí que fa diferents referències a l'aigua: des dels pors de la nimfa a la pluja àrida, passant per verbs que hi estan relacionats, com ara capbussar-se o esquitjar-se.

23 Un vers de Mallarmé també fa: «Que je coupais ici les creux roseau domptés».

interessa aquesta idea de circularitat perquè transmet una sensació d'infinit i d'incapacitat de distingir entre el principi i el final que podrem aprofitar a l'espectacle. El poema en ell mateix, per tant, ja conté una linealitat impossible perquè el Faune de Mallarmé toca la flauta des d'un primer moment, però el preludi de Debussy fa més evident aquesta idea.

Tot seguit, Venanzi es refereix al concepte d'«hymen» del poema com a metàfora d'unió entre les arts, entenent la resistència excessiva d'un art (la música) a ser penetrat per un altre (la poesia), impedit la perfecta fusió artística entre totes dues, idea que també trobem a l'article de Jean-Nicolas Illouz (2012: 4). Venazi (2018: 5) afegeix: «C'est l'art de la pénétration métaphorique d'un sens secret, qui consiste à déchirer le voile qui sépare la réalité de l'idéal, le signe du sens et, peut-être, la poésie de la musique, à travers le déchiffrement du symbole». Per aquest treball d'investigació teatral tindrem en compte aquesta interpretació, però no ignorarem el sentit literal de les paraules.

Finalment, Mark de Voto escriu un article centrant-se en la memòria del Faune de Debussy i en la lluita del protagonista per recuperar-la. Exposa que, si per als pintors impressionistes la llum és la protagonista, per als compositors impressionistes ho és la tonalitat, i afegeix que aquest preludi té dos focus tonals: Do# i Mi. Partint d'aquí, proposa una lectura harmònica en la qual Debussy hauria concebut el preludi «as a graph of attempted memory, even though considered as a general impression» (De Voto, 2014: 5). Així, el Faune es posicionaria al centre de l'escenari amb la seva flauta i seria la tonalitat de Do# i, el Destí – l'estiu del migdia sense les nimfes –, seria la tonalitat de Mi. L'esforç constant del Faune de recuperar la memòria s'aniria desenvolupant amb imprecisions al llarg del *Preludi*.

També cal esmentar que divideix la peça en tres parts depenent de la presència o absència del tema principal de l'obra. En qualsevol cas, l'article vol demostrar com Debussy tenia una concepció de la tonalitat absoluta en imatges auditives a través d'exemples concrets i acaba conclouent que la primera harmonia que detectem a la suite *Printemps* (1887) es troba en la mateixa tonalitat que el primer acord del *Faune*: «The lesson is plain: if springtime comes, can the summer afternoon be far behind?» (De Voto, 2014: 16). Del teòric De Voto ens quedarem amb aquesta concepció harmònica de dues tonalitats que interactuen i que van lligades, segons la proposta del teòric –al Faune per una banda i al Destí per l'altra– així com de la concepció d'estiu i de la de memòria.

1.4. La metàfora: el poema i el ballet

Per tal d'entendre la relació de l'obra de Mallarmé amb el ballet, en primer lloc ens cal saber què en pensava el poeta d'aquesta expressió artística. Així, acompanyarem la lectura de l'article «Ballets» de 1897 de la interpretació que fan alguns teòrics de la relació del *Faune* de Mallarmé amb el de Nijinsky. Finalment i aprofitant la contemporaneïtat amb el poeta, la influència i l'oposició d'estils de Loïe Fuller i Isadora Duncan, llegirem aquests dos personatges clau en la història de la dansa²⁴ i estudiarem les possibilitats d'introduir-les també en el nostre espectacle interartístic.

À savoir que la danseuse *n'est pas une femme qui danse*, pour ces motifs juxtaposés qu'elle *n'est pas une femme* mais une métaphore résumant un des aspects élémentaires de notre forme, glaive, coupe, fleur, etc., et *qu'elle ne danse pas*, suggérant, par le prodige de raccourcis ou d'élangs, avec une écriture corporelle ce qu'il faudrait des paragraphes en prose dialoguée autant que descriptive, pour exprimer, dans la rédaction: poème dégagé de tout appareil du scribe. (Mallarmé, 1951: 304)

La ballarina és una metàfora que resumeix la forma, que suggereix amb una escriptura corporal. Mallarmé (1951: 295) comença aquest assaig titulat *Crayonné au théâtre* definint el *ballet* com un «genre imaginatif», al·legòric, on la ballarina, situada de manera impersonal entre una aparença femenina i un objecte de mim, ens convenç com a espectadors que cada motiu que desplega és la il·lustració de la nostra estupefacció, fa visible la música. És un esdeveniment que només existeix en l'instant on es produeix i el sentit es dissimula en el procés del moviment. Només pot existir en el temps de la seva realització i no pot tenir un sentit o una intenció previsibles, s'ha de despullar de tot el que és religiós, moral i estètic.

Unes línies més endavant i reflexionant sobre la dansa solitària de Loïe Fuller, l'escriptor defineix el ballet com a «forme théâtrale de poésie par excellence» (1951: 308). Compara la delicadesa dels vels amb la lectura de versos poètics, apel·la a la subtilitat dels dos arts com a lligam estètic i al joc del vestit com a motiu d'inspiració. Mallarmé crea, d'aquesta manera, un sistema estètic que no estableix diferències entre poeta i ballarina o crític i poeta. Així mateix, també parla d'una «transition de sonorités aux tissus» i compara el vel a la música

24 Per a més informació sobre la relació històricament interdisciplinària entre text i la dansa, MEGLIN, Joellen A. i BROOKS, Lynn Matluck (2016), «Embodied Texts, Textual Choreographies», *Dance Chronicle*, 39:1, 1-10. Disponible a: <https://doi.org/10.1080/01472526.2016.1136183> [última consulta: 09/11/2020].

(1951: 309): l'encant dels moviments de Fuller crea ponts també entre orient i occident, evoca el món asiàtic.

Fuller va experimentar sobre el moviment, sobre la llum, sobre els colors i sobre l'efecte que tots aquests elements tenien en l'espectador. Amb la coneguda *Danse serpentine* va obrir un camí no només cap a una nova manera d'entendre la dansa i l'espai escènic en general, sinó també de concebre la ballarina mateixa, que desapareix per deixar pas a una figura dansant. La roba i els teixits que feia servir, atenuava el potencial eròtic del seu cos fins al punt de fer-lo desaparèixer. És una de les primeres a desprendre's de la mirada masculina en un alliberament del cos tant pel que fa al vestit, com al gest, com a l'estètica (Christen, 2017: 3).

Tot i que Mallarmé no parla d'Isadora Duncan²⁵, sí que la seva figura ens pot servir com a pont per contraposar-la a Fuller i enllaçar-la amb Nijinsky²⁶. De la mateixa manera que la ballarina americana, trenca amb la verticalitat i l'hermetisme de la dansa tradicional, però els seus gestos naturals i els vels lleugers que la vesteix l'acosten a un art hel·lènic²⁷, que ella entén com a millor exemple de creació artística nascuda d'una comunió entre la natura i la societat. L'any 1905 coincideix amb Nijinsky a Sant Petersburg i més enllà de parlar d'influències o inspiracions, sí que podem posar en paral·lel la voluntat dels dos coreògrafs de crear un estil individual en un terreny d'avantguarda en què la creativitat anés més enllà de les normes establertes. Per conèixer millor aquesta figura, podem llegir l'article de Munro:

Le souvenir de deux²⁸ autres personnalités doit être évoqué pour faire revivre cette époque riche en conflits de tendances. Il y eut d'abord Isadora Duncan qui, plus que quiconque contribua à raviver la conception de l'ancienne danse grecque, et qui prépara ainsi la voie à d'innombrables ballets, qui, comme le Faune, donnaient corps à des mythes et des légendes de l'ancienne Hellade. Comme Nijinsky, elle alla dans les musées puiser l'inspiration aux flancs des vases grecs mais fidèle à l'esprit du romantisme tardif qui fut celui de la génération précédente, elle préféra les céramiques peintes des époques plus avancées. Ses danses de style grec étaient généralement gracieuses, flexueuses et tridimensionnelles, plutôt qu'anguleuses et confinées dans le plan (Munro, 1952: 238)

25 Aquests articles van ser publicats el 1897, les notes sobre el teatre són prèvies i ella no va arribar a Europa fins el 1899.

26 Farfan (2008: 80) apunta que les coreografies de Duncan sovint recorrien a la temàtica del faune i les nimfes però així com les seves no eren narratives, la de Nijinsky està dramatitzada.

27 La coreografia de Nijinsky també té referències gregues però no pas de la Grècia Clàssica, sinó de la Grècia Arcaica: "I want to move away from the classical Greece that Fokine likes to use. Instead, I want to use the archaic Greece that is less known and, so far, little used in the theatre. However, this is only to be the source of my inspiration. I want to render it in my own way. Any sweetly sentimental line in the form or in the movement will be excluded» (citat a Farfan, 2008: 79).

28 L'altra personalitat que cita Munro és Léon Bakst.

L'essència d'aquestes dues figures la reprendrem a l'elaboració de la segona part del treball per vestir de contingut els personatges de les nimfes: una l'associarem amb el fet visual, al·legòric, que cal observar des de lluny –«des yeux bleus / Et froids, comme une source en pleurs, de la plus chaste»– i l'altra amb tot el que és inefable, sensual, lliure, que no podem tocar perquè se'ns escapa –«l'autre tout soupirs, dis-tu qu'elle contraste / Comme brise du jour chaude»–. D'altra banda, per desenvolupar i construir el personatge del Faune de l'espectacle, introduïrem en aquest apartat la lectura que en fa Nijinsky a través de François Staring²⁹.

Staring (2016) cita l'estudi de Code que comentàvem prèviament per exemplificar com és possible relacionar detalls del *Preludi* de Debussy al poema de Mallarmé i com trenca, d'aquesta manera, amb la tònica que havien marcat estudis anteriors. Continua explicant que el *Faune* de Nijinsky s'ha analitzat com una expressió de l'estètica modernista amb una especial atenció en el contrast entre els moviments angulars i la música impressionista o bé com una autobiografia eròtica, entenent Nijinsky com a personificació del Faune, però no s'ha intentat fer el mateix que Code va fer amb Debussy: materialitzar la imaginació musical d'aquell que escolta, de l'artista. Construeix, d'aquesta manera, un article que prova que Nijinsky, tot i haver-ho negat, s'havia llegit atentament el text de Mallarmé. Així mateix, l'article també proposa reconèixer l'oient com a agent actiu o «escriptor», element que reprendrem més endavant.

Staring proposa fer una lectura atenta d'algunes escenes concretes de la coreografia de Nijinsky lligant-les amb alguns versos de Mallarmé i en el marc de la música de Debussy per tal de trobar el recorregut que, imaginativament, hauria fet Nijinsky. Exposa tres exemples i conclou amb una polèmica sobre la narrativitat de la música.

Comença amb els deu primers compassos de Debussy, que són les vuit primeres línies de Mallarmé. Associa les nimfes –«Ces nymphes»– amb el so de l'arpa i el verb «veux», que implica una acció de futur pel fet de contenir un desig, amb el primer gest que realitza el Faune³⁰: «Nijinsky read this harp arpeggio as an articulation of action which, like the wind, introduces a change, and sets off the narrative plot of Debussy's music» (2016). Després realitza tres moviments més: el Faune es gira i dona l'esquena al públic com si fes una

29 Es tracta d'un article que no està paginat, per això a les citacions no hi constarà la paginació.

30 Segon 0:39 del vídeo *Nijinsky and Rudolph Nureyev L'apres midi d'un Faune* (2012) publicat per l'usuari «vaslav nijinsky» disponible al següent enllaç: <https://www.youtube.com/watch?v=4qjvGIMelhU> [última consulta: 30/11/2020].

pregunta³¹ –«Aimai-je un rêve?»–, després es gira 90 graus a l'esquerra, que és d'on sortiran les nimfes³² perquè hi reconeix el bosc i s'adona de la seva solitud –«En maint rameau subtil, qui, demeuré les vrais / Bois même, prouve, hélas! que bien seul je m'offrais / Pour triomphe la faute idéale de roses»–. Finalment s'estira just en el moment en què s'acaben els compassos d'obertura de Debussy³³ per reflexionar –«Réfléchissons...»– d'on poden haver sortit les dones de qui parlarà el poema.

El segon exemple ve tot seguit, quan l'oboè –sonoritat que associa també a les nimfes– entra al compàs 14 i el Faune es posa la flauta a la boca³⁴ amb la voluntat de regenerar-les –«ou si les femmes dont tu gloses / Figurent un souhait de tes sens fabuleux!»–. Però com que aquest desig va més enllà i a mesura que la melodia de l'oboè es reforça amb els clarinets i, finalment, amb els violins, Staring fa un salt i proposa que Nijinsky hauria associat la sensualitat d'aquest passatge amb la consumpció del raïm del Faune de Mallarmé³⁵ i representant així el desig sexual del seu Faune:

Ainsi, quand des raisins j'ai sucé la clarté,
Pour bannir un regret par ma feinte écarté,
Rieur, j'élève au ciel d'été la grappe vide
Et, soufflant dans ses peaux lumineuses, avide
D'ivresse, jusqu'au soir je regarde au travers.

El tercer exemple se centra en l'escena del bany de les nimfes i com la nimfa protagonista resta invisible per al Faune fins el moment en què ella fa caure el vel³⁶, que és també un moment en què Debussy introdueix un timbre diferent de la resta de l'obra que havíem sentit fins llavors, com si es tractés d'una agitació del Faune. Staring ho enllaça amb aquests versos de Mallarmé, uns versos que Code havia agrupat sota el nom de «augmentation»:

Autre que ce doux rien par leur lèvre ébruité,
Le baiser, qui tout bas des perfides assure,
Mon sein, vierge de preuve, atteste une morsure
Mystérieuse, due à quelque auguste dent;
Mais, bast! arcane tel élu pour confident
Le jonc vaste et jumeau dont sous l'azur on joue:
Qui, détournant à soi le trouble de la joue,

31 Segon 0:48, *ibid.*

32 Segon 0:51, *ibid.*

33 Segon 0:58, *ibid.*

34 Segon 1:27, *ibid.*

35 Segon 1:49, *ibid.*

36 Segon 2:55, *ibid.*

Rêve, dans un solo long, que nous amusions
La beauté d'alentour par des confusions
Fausses entre elle-même et notre chant crédule;
Et de faire aussi haut que l'amour se module
Évanouir du songe ordinaire de dos
Ou de flanc pur suivis avec mes regards clos,
Une sonore, vaine et monotone ligne.

De l'anàlisi d'Staring ens quedem amb aquestes tres escenes i la relació que estableix entre els tres llenguatges artístics per poder fer un exercici paral·lel en el nostre espectacle interdisciplinar. Precisament sobre la comparativa de la literatura, la dansa i la música, Munro en parla i la resumeix de la següent manera:

La littérature, il va de soi, est plus apte à exprimer des idées abstraites; d'évoquer pour le lecteur ou l'auditeur certaines images, qualités ou connexions détachées [...] Elle sait aussi analyser la vie intérieure d'une personne [...] tandis que la pantomime n'y peut faire que de superficielles allusions. [...] En revanche, la poésie est pauvre en stimuli sensoriels, exception faite de la musicalité verbale qui lui est propre; celle-ci est pâle, vague et faible, comparée à la musique orchestrale. (Munro, 1952: 240)

Cada llenguatge artístic es desplega en una direcció diferent i es mou amb propòsits compatibles. El Faune de Nijinsky i el de Debussy, de la mateixa manera que el de Mallarmé, suren entre el somni i la realitat, entre unes meditacions vagues i uns records pràcticament vivents; una oposició que es fa evident en el poema pel contrast tipogràfic entre les paraules en cursiva, en el preludi amb el canvi de timbres i en el ballet amb els gestos angulars i sobtats. Malgrat que el poeta fa servir paraules subtils i sofisticades, la música suggereix una impressió que les precedeix i la coreografia té un caràcter més primitiu i terrenal, hi ha una essència que els enllaça i que va més enllà del motor narratiu que les impulsa.

1.5. La transformació: la música i el ballet

En aquest apartat relacionarem els dos vèrtexs que ens faltaven connectar –la música i la dansa– i ho farem comparant les dues adaptacions de manera paral·lela, passant molt subtilment per Mallarmé. Repassem el que recull Timothy B. Cochran³⁷ no només perquè

³⁷ L'autor apunta «This article originated as a response to Claudia Jeschke and Michael Novak's presentation "Remembering a 2009 Performance of Nijinsky's Afternoon of a Faun (1912)" as part of the

situa l'obra de Nijinsky com una adaptació de la de Debussy, sinó perquè recull la idea de transformació com a necessitat per seguir amb el llegat de la tradició: una idea que desplegarem a la segona part d'aquest treball i que ens serveix per entendre el desenvolupament de la nostra *performance*.

La dislocació estètica de les dues arts és el que no va agradar a Debussy, i així ho va expressar a l'entrevista a *La Tribuna* el 23 de febrer del 1914, on va descriure el ballet de Nijinsky com un mal entès musical:

I will spare you a description of the terror I felt at the dress rehearsal, when I saw that the Nymphs and the Faun were moving across the stage like marionettes, or rather, like figures cut from pasteboard, always presenting themselves frontally, with stiff, angular gestures, stylized on some grotesque archaic model. (citat a Cochran, 2015: 35)

El contrast entre l'obra del compositor i la del coreògraf és evident: la primera es mou en un terreny eteri, fluid, il·lusori, dins el món dels somnis i les impressions; l'altra, en un terreny terrenal, geomètric, angular, brusc, un món més esquerp i fred. Penny Farfan (2008: 80) també fa referència al desacord estètic del compositor amb el coreògraf per la qualitat «plana i severa» de l'obra i, igualment, Jean-Nicolas Illouz (2012: 19) assenyala com aquesta nova manera de pensar el ballet canvia la forma de relacionar-lo amb la música. Tradicionalment, havien sigut arts interdependents però en aquest cas, si el temps musical de Debussy s'estira i és vague, les indicacions coreogràfiques de Nijinsky són estrictament marcades. Segons Illouz, el coreògraf s'empara en aquest desacord i l'accentua: «La non-coïncidence des arts signale que chaque art vaut absolument, jouant avec l'autre, non par emboîtements exacts selon une harmonie préexistante, mais selon le jeu de sa différence spécifique, en récusant toute possibilité d'une synthèse englobante» (Illouz, 2012: 19).

S'ha parlat molt del contrast estètic entre compositor i coreògraf, però la majoria de discursos es focalitzen en assenyalar allò que separa el ballet del preludi i molt pocs ho fan sobre com l'obra de Nijinsky transforma la nostra percepció de la música. Segons Cochran, d'aquesta manera, s'activa un nivell de significat que ni tan sols s'havien plantejat els autors precedents: Nijinsky se serveix d'una forma absoluta de l'obra de Debussy i, alhora, de la temàtica essencial del poema de Mallarmé. És el nexa que tanca el triangle.

Interdisciplinary Arts Lecture Series at Rutgers University in 2012: and a revised and expanded version of my response was presented at the annual meeting of the American Musicological Society in Pittsburgh, PA, 2013» (Cochran, 2015: 35).

Cochran apunta, per tant, que podem definir l'obra del coreògraf com una adaptació de l'obra de Debussy perquè no tan sols recrea l'original, sinó que fa possible una experiència de la mateixa història però d'una manera alternativa, a través d'un altre canal, d'un altre llenguatge. Partint d'aquí, es pregunta de quina manera l'obra de Nijinsky pot ser una versió de la de Debussy, que alhora n'és una de la de Mallarmé.

Per tal d'entendre el gest del coreògraf, Cochran ressegueix el context de transmissió i llegat de la seva obra. Durant més de setanta anys no es va poder saber del cert com va ser l'actuació de 1912, però avui sabem que Nijinsky ja va deixar-la per escrit l'any 1915 en una partitura coreogràfica amb un sistema de notació propi, representant el cos a través de l'imaginari musical³⁸:

His representation of the body as depicted in a choreographic score will serve as metaphor through which to explore and conceptualize the most salient and climatic rhythmic moment of Debussy's work, and the resulting intersection between body-concept and rhythmic apotheosis will anchor a reconsideration of the musical narrative as a reflection of the crisis endured by the faun in Nijinsky's scenario. (Cochran, 2015: 37)

Sobre l'esperit interdisciplinari d'aquesta obra i d'una manera molt lligada al que acabem de citar, Farfan recull un fragment de les memòries de Bronislava Nijinska on parla sobre l'estrena de l'obra del seu germà: era la primera vegada que un ballet es muntava i s'assajava de la mateixa manera que una orquestra interpreta una partitura. Cada posició de la coreografia, cada moviment del cos, cada gest de cada dit estava acordat sota un pla estricte (citats per Farfan, 2008: 78). Segons la teòrica, però, la innovació i la importància de l'obra es troba sobretot en la capacitat de la figura del Faune de Nijinsky³⁹ –que és alhora masculina i femenina⁴⁰, humana i animal i que problematitza allò que s'entén com a natural⁴¹– de fer emergir i circular idees modernes sobre el gènere i la sexualitat.

Tornem a allò que molestava a Debussy de l'obra del coreògraf, aquesta dissonància pràcticament geomètrica que s'evidencia quan juxtaposem música i ballet i que provoca,

38 Apèndix III.

39 O l'ambigüitat del Faune i de Nijinsky, ja que Farfan planteja que la persona i el personatge s'han fusionat «patològicament en la cultura popular i en el discurs de la crítica» (Farfan, 2008: 77).

40 Aquesta ambigüitat *queer* comportarà, apunta la teòrica, un repte de modernitat per a les ideologies de sexe i gènere a principis del segle XX a una formació d'identitats sexuals alternatives. En aquest treball, però, no desenvoluparem la circulació d'idees sobre gènere i sexualitat que va ajudar a promoure Nijinsky perquè s'allunyen del nostre camp d'investigació.

41 Dins d'allò descrit com a natural també s'hi inclourien els sentiments. Precisament una de les característiques que va subratllar Cyril Beaumont d'aquest ballet era la falta d'emoció i sentiment per part de tots els ballarins, que se subjugaven a la forma pura. Bronislava Nijinsky també va assenyalar com la figura humana estava deshumanitzada, les persones que hi poguessin intervenir eren, senzillament, elements d'una composició. (citats a Farfan, 2008: 79).

podríem dir, una divisió de l'esperit. Cochran assenyala que, amb aquest gest, el de mostrar la diferència, el compositor està demanant de ser vist, exclusivament, des d'un punt de vista molt concret que no és el de Nijinsky. Al seu torn, la coreografia adopta un rol de descripció, però alhora, també modifica el missatge: hi ha una reflexió sobre el cos i a partir de la música que ens permet pensar-la a través d'aquesta materialitat, d'aquesta corporalitat.

Per tal d'entendre aquesta disjunció que és, alhora, allò que crea l'excepcionalitat de l'obra de Nijinsky, hem de llegir-la des del punt de vista de l'audiència. El públic haurà vist des de l'inici una ruptura dels patrons típics del ballet per part del coreògraf a través d'un principi constructiu de dislocació. Aquesta dislocació es troba glorificada al clímax de l'obra de Debussy en termes de desplaçament formal i dissonància mètrica (Cochran, 2015: 44). És a dir, és el fet d'estirar a pols oposats les dues estètiques el que potencia, accentua i propicia el punt àlgid a l'obra. És quan s'arriba a aquesta apoteosi que s'acaba de donar del tot la ruptura i s'esdevé realment la transformació de l'obra.

Sobre una altra manera de transformar, Penny Farfan (2008: 79) cita la coreògrafa i artista multidisciplinar Marie Chouinard, que va reconfigurar la coreografia de Nijinsky pensada per a vuit persones per tal que la pogués ballar una sola ballarina interpretant el Faune. Les nimfes de Chouinard desapareixen i es converteixen simbòlicament en focus de llum: aquest fet ens fa veure d'una manera encara més evident que, a la coreografia de Nijinsky, la realitat de les nimfes no es qüestiona –a diferència del que fa constantment el poema de Mallarmé–, només ens diu que són inaccessibles. Tindrem en compte aquesta interpretació de la coreògrafa a l'hora de pensar en les nostres nimfes.

A diferència del caràcter no lineal i fragmentari que caracteritza l'obra de Mallarmé, la versió de la història de Nijinsky és una tragèdia en la qual el Faune busca un encontre amb una nimfa que s'està banyant, però just en el moment en què s'havien de trobar, ella el rebutja. Llavors apareixen les altres nimfes, se'n burlen i tot el que deixen enrere és, només, el vel de la nimfa protagonista. Segons Cochran (2015: 50), el guió tràgic de Nijinsky millora la narrativa musical de dues maneres:

1. Perquè posa en relleu, matisa i eleva els camps semàntics correlacionats amb la música desplegant estats expressius que no coincideixen amb els estats musicals.

2. Perquè, alhora, porta les històries a un alineament i convida l'espectador a interpretar l'esdeveniment musical i coreogràfic de manera conjunta: els posa al mateix pla i transforma la tragèdia en tragèdia musical.

D'aquesta manera, Nijinsky ens ofereix uns matisos en la seva ruptura taxativa fent possible la dicotomia d'acompliment i de pèrdua. Així, veiem també en l'obra de Debussy com se'ns presenta la melodia principal amb estabilitat i simplicitat per la flauta solista, però alhora aquesta línia melòdica es va transformant al llarg de l'obra: la presenta de dues maneres oposades que revelen dos estats d'ànim totalment diferents. Nijinsky el que fa és coordinar la primera amb la burla de les nimfes, i la segona amb la bogeria del Faune. Si bé el teòric Olivier Messiaen es refereix a la discontinuïtat de la seqüència de l'obra de Debussy com les dues cares de la personalitat del Faune –el semi-deu noble d'una banda i el de les obscures temptacions nobles de l'altra– i entén el preludi com una obra dialèctica entre les mateixes divergències del Faune, Nijinsky fa un pas més enllà. No només expressa la inestabilitat del Faune, sinó que crea una catarsi a través d'una pèrdua: el fet de tocar-se.

Debussy constructs a nearly mocking version of the flute melody that removes its triplets, accelerates its tempo, transfers the melody from the soft timbre of the flute to the piercing tone of the oboe, and adds trills and staccato markings that result in a rougher, more biting articulation. Debussy repeats this sudden contrast of moods, which Nijinsky coordinates first with the nymphs' taunting and then the second time with the faun's expressions of madness, again in the following measures, creating vacillation between incompatible expressive states through tonal, rhythmic, and timbral contrasts. (Cochran, 2015: 51)

Cochran arriba a la conclusió que l'adaptació de Nijinsky modifica la nostra experiència de la música canònica de Debussy i, malgrat el rebuig inicial del compositor en re-llegir-la, aquesta transformació atorga autoritat a la música i no restringeix el seu significat, al contrari. El món conceptual de Nijinsky, apunta el teòric, dona les eines suficients per tornar-la a escoltar i tornar a interpretar les relacions formals i mètriques de l'obra de Debussy. Crea, d'aquesta manera, un context que ens fa possible renovar la memòria del seu predecessor i propicia, així, el llegat de la seva música.

1.6. La *performance*: el poema com a teatre II

Amb tot, ens falta parlar dels aspectes concrets d'aquesta posada en escena. És per això que, en primer lloc, citarem *La cuarta dimension del teatro* de Josefina Alcázar i, en segon lloc, *The Empty Space* de Peter Brook. Aquests dos treballs ens permetran reflexionar sobre la practicitat de la nostra *performance* i ens ajudaran a assentar les bases per desenvolupar, més tard, la forma de tot el contingut que hem anat desplegant al llarg d'aquest punt.

Així doncs, quina és la quarta dimensió a la qual es refereix Alcázar? És la que permet a l'escenògraf concebre els seus esbossos en tant que elements en moviment, existents en un temps i un espai. Amb paraules de Brook (1968: 152): «a diferencia del pintor de caballete, que trabaja en dos dimensiones, o del escultor, que lo hace en tres, el escenógrafo concibe en función de la cuarta dimensión, el paso del tiempo, no el cuadro del escenario, sino el cuadro del escenario en movimiento». En aquest marc, Alcázar exposa com ha canviat la nostra manera de percebre el fet teatral.

Alcázar traça un recorregut històric, examina la relació que ha tingut la tecnologia amb l'art al llarg dels anys en la tradició occidental, explica com el teatre ha ocupat un espai escènic i s'ha transformat a mesura que ha anat canviat la societat en la qual s'inscrivía. Aquesta relació no només ha canviat la manera que tenim d'entendre el teatre, sinó també el concepte del temps –que ja no és lineal– i de l'espai –que ara és més comprimit que abans–. Repassa els teòrics que han marcat cada època, tant en el camp científic i tecnològic com en el filosòfic i artístic, i totes les innovacions que van marcar una diferència entre el XIX i el XX. Inevitablement, per tant, entra en joc la polèmica del paper que han de jugar les imatges en l'escena teatral:

«Estas técnicas de reproducción han adquirido tanta importancia en el *performance*, que a veces invaden la totalidad del espectáculo dando lugar a *performances* concebidos básicamente con imágenes para ser vistas en video, rompiendo con una de las características principales de los primeros *performance*, el contacto directo con el público. Aunque es difícil hacer una definición del *performance*, ya que su naturaleza misma es contraria a una definición, podemos señalar que, en su inicio, pretendía romper las fronteras entre los géneros y establecer una solución de continuidad entre las zonas consideradas exclusivas de cada género» (Alcázar, 1998: 89).

Recollim també aquesta definició de *performance*, de barreja i reconstrucció de gèneres perquè és en la difuminació de les fronteres entre les arts on situem el projecte del *Faune*; no el publicat el 1876 ni l'estrenat el 1894 o el 1912, sinó al que fan referència tots tres d'una manera ideal. Ens quedarem també amb aquesta fonamental interacció amb el públic perquè, recordem, un dels motors constitutius d'aquest espectacle és apropar-lo a aquells que el presenciïn. La resposta a la pregunta «com podem articular els diferents llenguatges» i «de quina manera preservem l'essència mallarmeana», la buscarem al següent punt.

En el capítol final, Alcázar se centra en l'art contemporani: concretament, en la relació que estableix el vídeo amb el teatre i com la càmera permet plasmar sobre l'escenari les reflexions internes del personatge: «la pantalla es la memoria y el espejo del escenario; la lente de la cámara verifica la mirada del espectador» (1998: 103). La imatge que emmagatzema un vídeo que es projecta sobre un escenari possibilita la multiplicació d'espais i de temps: allò que veiem reproduït és un passat que s'esdevé en un present i un allà que es torna aquí. La pantalla és un segon escenari que permet allò que, d'una altra manera, seria del tot impossible.

I la paradoxa temporal no rau només en l'element audiovisual, sinó que és quelcom d'intrínsec en el fet teatral, que ja consta per si mateix d'un temps de naturalesa doble. D'una banda, existeix el temps de la representació –l'hora i mitja o dues hores que dura l'espectacle– i, de l'altra, el temps representat –aquell que s'esdevé en la història que s'explica⁴². El temps és, així doncs, una goma que s'estira i s'encongeix segons el gust del director i que encara ho fa d'una manera més destacada si hi introduïm l'element audiovisual.

D'entre tot el recorregut cronològic que ens ofereix Alcázar, ens quedarem amb dos directors: Appia i Craig. Adolph Appia va revolucionar l'escenografia el 1888: va pensar en la il·luminació com un element dramàtic fonamental i va apuntar el fet que voler donar una il·lusió de realitat a una posada en escena és la negació de l'art. Així mateix, i d'altra banda, Gordon Craig va suprimir els decorats pintats en els talons de fons i, per tant, juntament amb Appia van eliminar la il·lusió de profunditat creada per l'escenografia tradicional. Alcázar el cita:

La escena se mueve para recibir el juego de la luz. La escena y la luz son igual que dos bailarines o dos cantantes en perfecto acorde entre ellos. [...] Porque la luz se mueve

42 Cal puntualitzar que l'origen teòric d'aquesta qüestió prové de la classificació de Gérard Genette a *Figures III* i la distinció que va fer entre el *temps du récit* i el *temps de la chose racontée* (1972: 89).

sobre la escena; no está siempre fija en un punto determinado... al moverse produce música visual (citada per Alcázar, 1998: 26).

És una nova concepció en la qual hi ha un element escènic que és també musical, que és també dramàtic, que interactua amb el seu entorn com si estigués dotat de vida. Es tracta, sens dubte, d'un recurs molt interessant si pretenem elaborar un espectacle multidisciplinari que, a més, i com hem vist al punt sobre el poema i les imatges, volem que la *nit* i el *dia* hi tinguin un paper destacat.

Alcázar, després de repassar i exemplificar la història del teatre, acaba el llibre amb una idea que ens interessa: «El teatro es un arte de la mayor síntesis, capaz de incorporar a todas las demás artes y convertirse en un teatro total. Por lo tanto, el teatro no puede quedarse al margen de los medios que, hoy por hoy, definen a la sociedad de nuestra época» (1998: 114). Aquesta comunió de les arts és el que busquem per «multiplicar el llenguatge escènic», afegir significats a les paraules dites, crear capes de contingut que es puguin anar descobrint a poc a poc –com qui destapa un secret– per expressar d'una manera diferent de la que havia imaginat Mallarmé l'obscuritat i la complexitat que caracteritzen el *Faune*.

Així mateix, també voldria subratllar la idea amb la qual s'inicia el pròleg i que també clausura l'epíleg: la incapacitat de discernir, de diferenciar allò que abans d'incorporar les noves tecnologies estava tan clar: «La realidad se ha convertido en un pálido reflejo de la imagen. Hoy es casi imposible distinguir lo real de lo imaginario» (Alcázar, 1998: 9). És precisament aquesta confusió, aquesta permeabilitat el que busquem, perquè és precisament d'aquesta incapacitat d'on parteix el *Faune* de Mallarmé:

Las viejas ideas sobre lo que es adentro y afuera se han trastocado; la noción de distancia como factor del tiempo se ha colapsado; el acontecer puede ser real o diferido; las fronteras entre lo público y lo privado no corresponden a los viejos conceptos; el centro y la periferia son referentes anacrónicos; presencia y ausencia adquieren nuevos significados; lo real y lo simulado se confunden; la ingeniería genética y la simbiosis del hombre con la máquina nos obligan a redefinir el concepto de humanidad (Alcázar, 1998: 119).

És inevitable pensar que el nostre present, situat poc més de dues dècades després de la publicació d'aquestes paraules, només fa que evidenciar allò al que fan referència aquestes paraules. Finalment, i per lligar-ho amb *The Empty Space* de Peter Brook, hi ha un moment en què Alcázar fa referència a l'autor: «sugiere que se puede alcanzar la intensidad teatral si tanto

el dramaturgo como el director conjuntan sonidos, ideas, pensamientos e imágenes, que hagan que cada instante sea sorprendente» (Alcázar, 1998: 85). I comenta que, una manera d'aconseguir aquesta intensitat podria ser a través de projectar imatges i relacionar-les amb l'actuació en viu. Segons Alcázar, el fet que hi hagi múltiples focus d'atenció estimula i augmenta la profunditat de l'experiència, una experiència que s'enforteix si els estímuls ofereixen significats diferents o contradictoris.

Peter Brook al llarg de *The Empty Space* (1968) reflexiona sobre el fet teatral i en distingeix quatre tipus: a) el teatre mortal –aquell que resulta de la incompetència, que agonitza, que ni inspira ni instrueix, sinó que avorreix–, b) el teatre sagrat –aquell que porta a escena allò que no es veu en vida, ajuda a fer visible el que és invisible i ofereix les condicions que fan possible la seva percepció–, c) el teatre tosc –aquell més rústic, impactant, directe; que està mancat d'estil, però que és proper a les classes populars i que té com a objectiu l'alegria i el riure–, d) i el teatre immediat. Aquest últim té lloc en el present i té com a objectiu la cerca de noves formes, però no conté cap fórmula secreta ni cap veritat eterna:

En los tres capítulos anteriores he tratado de las diferentes formas de teatro en general, tal como se dan en el mundo y naturalmente como las veo yo. Si esta última parte, que inevitablemente es una especie de conclusión, cobra el aspecto de un teatro que al parecer recomiendo, se debe a que sólo puedo hablar del teatro que conozco. He de circunscribir mis opiniones y hablar del teatro tal como lo entiendo, autobiográficamente. Procuraré referir las acciones y conclusiones habidas en mi campo de trabajo, que es lo que constituye mi experiencia y mi punto de vista. El lector, a su vez, ha de comprender que esto es inseparable de todos los datos de mi pasaporte [...]. Asimismo es inseparable de la fecha de hoy. Se trata del retrato del autor en el momento de escribir, de su cerca dentro de un teatro decadente y en evolución [...] De todos modos, si alguien intentara usar este libro como manual, debo advertirle que no hay fórmulas, que no hay métodos (Brook, 1968: 150).

Amb tot plegat, Brook ens convida a entendre el teatre com un experiment, a creure que la vida quotidiana i el teatre són un i que, encara que interpretar requereixi molt esforç, una obra de teatre és un joc. A partir d'aquí, tenint en compte tot el que hem exposat però sense cenyir-nos-hi, partint de les referències, les teories i les contextualitzacions, respectant l'autor del passat, però també l'espectador del futur, podem començar a aixecar les parets de l'edifici. I les possibilitats són múltiples, podríem dir infinites, i totes seran vàlides si tenen com a objectiu la inquietud d'oferir quelcom de revolucionari: reunir un nombre indeterminat de persones en un espai concret i representar un missatge, una idea o un *no-res* per tal de participar tots junts d'una experiència transformadora.

2. El procés creatiu de *Les dues nimfes* a partir dels tres pilars de la comunicació

Cher Maître,
Ai-je besoin de vous dire la joie que j'aurais, si vous voulez bien encourager de votre présence, les arabesques qu'un peut-être coupable orgueil m'a fait croire être dictées par la Flûte de votre Faune.

Debussy a Mallarmé el 1894 (citad per Illouz, 2012: 15)

Com avançàvem a l'apartat «1.3. L'essència: el poema i la simfonia», Debussy no pretén posar música a les paraules de Mallarmé, sinó que compon un preludi, una escena que precedeix la història que es narra al poema. El gest del compositor ens serveix de pretext per reflexionar sobre quin ha de ser el procés de comunicació entre una obra ja existent i l'autor d'una creació futura, com s'ha d'articular aquesta obra mateixa i com ha de ser la relació entre l'obra i l'espectador. Debussy es dirigeix a Mallarmé en tant que lector del *Faune* i autor del *Preludi*, i el poeta li torna resposta com a espectador del poema simfònic.

Les citacions epistolars que obren i tanquen aquest punt ens serveixen de marc per contextualitzar i problematitzar a) el lloc que ha d'ocupar l'autor: quin espai han d'ocupar Mallarmé, Debussy i Nijinsky dins la futura *performance* i ens obre la porta a preguntar-nos de quina manera podem executar alhora els rols d'autors i directors d'escena i amb quina potestat ens podem atorgar l'autoria d'un producte teatral elaborat de manera col·lectiva. b) Com s'ha d'articular l'obra: com han de conuiu els diferents discursos artístics i de quina manera s'han de relacionar amb el poema original. c) Quina posició ha de prendre l'espectador: com a autors de *Les dues nimfes*, hem estat abans espectadors o lectors i hem adoptat una posició crítica i activa. Ens caldrà oferir les eines perquè el nostre espectador pugui reflexionar i crear-se una visió pròpia d'allò que veurà sobre l'escenari i, per fer-ho, l'hem d'entendre com un *espectador emancipat* (Rancièrè).

2.1. El lloc de l'autor

En aquest punt, per tant, expliquem quin lloc ha d'ocupar Mallarmé i el seu poema, Debussy i el seu preludi, Nijinsky i el seu ballet: la nostra *performance* no serà una adaptació, però hi haurem de fer referència. En segon lloc, abordarem la nostra posició en tant que autors i directors d'una obra de nova creació i finalment, problematitzarem la singularitat d'aquesta mateixa autoria, entenent que la nostra *performance* necessita la col·laboració d'especialistes d'altres disciplines per tal de dur-se a terme.

2.1.1. L'autor clàssic

Qualsevol creació artística, per molt innovadora que sigui, s'escriu sobre un full que no està en blanc, que no és una *tabula rasa*. Si no volem parlar d'influències, direm que són hipertextos, la qüestió és que tota obra s'enllaça a altres obres anteriors. En el nostre cas, però, aquesta referència és explícita o, més ben dit, aquestes tres referències són explícites i les fem a autors de gran importància en la nostra tradició. Aquesta lectura o recepció, a més a més, és personal i subjectiva; és per això que ens cal entendre i valorar quin paper han de jugar aquests autors a la nostra obra.

Abans de res, però, hem d'aclarir què volem dir quan parlem de *clàssic* en aquest capítol. Com que ens servirem de Patrice Pavis, farem referència a les seves paraules:

Qu'est-ce qu'un classique? Un classique, disait Hamingway, c'est un livre dont tout le monde parle, mais que personne n'a lu! On ajouterait volontiers: une pièce classique, c'est une oeuvre que tout le monde a lue en classe, mais dont personne n'a envie de parler, tellement le souvenir des matinées scolaires lui pèse encore. [...] Chaque époque, chaque culture a sa propre conception des classiques. [...] Nous prendrons le terme classique moins au sens historique (le XVIIe siècle) qu'au sens où l'emploient les metteurs en scène depuis une centaine d'années: un texte à redécouvrir, un texte qui a été monté de nombreuses fois, au sens où le définit Italo Calvino: «Les classiques sont ces livres dont on entend toujours dire: «je suis en train de le relire...» et jamais: «je suis en train de le lire...» (Pavis, 2010)⁴³.

43 A les citacions de la present edició no en podem explicitar la pàgina perquè es tracta d'un llibre electrònic.

Portant aquesta definició al nostre terreny, entenem el poema de Mallarmé, el preludi de Debussy i el ballet de Nijinsky com unes obres⁴⁴ que han estat representades nombroses vegades, però que ens embarquem a redescobrir.

Pavis dedica un dels seus capítols de *La mise en scène contemporaine* (2010) a la interpretació dels clàssics: si bé cap dels tres pilars sobre els quals s'assenta aquesta investigació és una obra de teatre pròpiament, sí que ens serveix la idea general al voltant de la qual giren aquestes pàgines. El teòric, acompanyat de la veu d'Anne-Françoise Benham, argumenta que l'«effet classique», aquesta intimidació provocada pel prestigi dels grans noms de la literatura, ha quedat enrere: apunta que va ser una tendència de mitjans del s.XX i que els criteris històrics i de fidelitat a l'obra han quedat suplantats per una forta consciència –ell parla d'una fascinació– de present. «Vivre dans le présent», però, «n'est pas si facile, même si c'est à quoi aspirent à réentendre l'acteur, le spectateur, et parfois même l'auteur» (Pavis, 2010).

I no és tan fàcil perquè, conseqüentment, hi ha una redistribució de tasques que fan prendre un paper més actiu a l'actor –que ha de respondre a una imatge de ficció des del fet de compartir espai i proximitat amb els espectadors–, a l'espectador –que idealment haurà de sentir-se més apel·lat i haurà d'entendre el coneixement que li proporciona l'obra– i a l'autor. Sobre aquest últim, Benham apunta: «dans les années 1970, sous l'influence du structuralisme et de la supposée mort du sujet, la figure de l'auteur avait quasiment disparu de la théorie littéraire et, par ricochet, de la mise en scène des classiques. Elle fait aujourd'hui son retour» (Citat a Pavis, 2010).

Aquest retorn, però, es troba en el discurs del director d'escena, en la coherència en la unió de materials. La qüestió no rau, per tant, en el fet d'apropar-se al punt de vista del creador, sinó en investigar prou per a fer-ne una lectura global i rigorosa. En aquest sentit, acaba sentenciant: «En vivant davantage dans le présent, l'acteur, le spectateur et l'auteur changent les règles du jeu: les classiques ne sont plus une simple chose du passé que nous avons une fois pour toutes classée et rangée dans des cases séparées» (Pavis, 2010). En el primer apartat del treball hem fet, precisament, aquesta recerca al voltant de les tres obres i els autors per poder-nos-hi apropar degudament. Finalment, però, la veu d'aquests grans autors no encotillarà la nostra. És a dir, l'autor clàssic serà present a la nostra *performance* des dels

44 Tot i que Pavis parla només de textos a la citació prèvia, entenem que la seva definició és extensible a les altres arts.

fonaments i fins al subtext però d'una manera indirecta i sempre vist des de l'actualitat del director d'escena.

2.1.2. *L'autor-director*

Les dues nimfes, per tant, serà una obra de nova creació que estarà dirigida per la mateixa persona que l'haurà ideat. Aquest és el mateix cas, per exemple, que el de Joël Pommerat, autor i director d'escena de les seves pròpies obres. Pavis parteix de la seva obra *Les Marchands* per desenvolupar uns apunts que titula «La mise en scène d'autoeur» (2010), nomenclatura que utilitza fent referència al cinema d'autor: cal aclarir que el teòric no es refereix a la reescriptura d'un text ja concebut prèviament.

Segons Pavis, aquest autor-director se situa en un espai en el qual provoca el conflicte entre la imatge i el text de manera que desestabilitza l'espectador:

Le metteur en scène n'est plus là comme celui qui possède le savoir et cherche simplement à l'exprimer avec les moyens de la scène. Il est devenu le stratège, le monteur de la bande-son et de la bande-image; il se donne le temps et la possibilité de bricoler les deux bandes, en préservant leur autonomie et donc en ne donnant jamais la recette de leur rapprochement (Pavis, 2010).

Aquesta figura, responsable de tota la cadena de creació –des de la concepció de la idea, l'elaboració del guió i la direcció final de l'espectacle–, es permet un joc amb l'espectador en el qual la inestabilitat que apuntàvem és també moviment d'atracció entre els dos llenguatges –el text i la imatge– i la impossibilitat de traduir-los o reduir-los. Al nostre espectacle hi haurà molta part del que apunta aquí Pavis: el nostre gest no és el d'expressar tot el coneixement que hàgim pogut recollir amb el primer apartat –el context de l'obra i el seu recorregut interdisciplinari–, sinó el de suscitar i provocar a partir de la relació que s'establirà no entre dos, sinó entre tres llenguatges o cinc discursos diferents. Aquest aspecte, però, el desenvolupem més endavant.

2.1.3. *L'autor plural*

El tercer punt sobre l'autoria que hem de tenir en compte és l'horitzontalitat sobre la qual s'haurà d'estructurar aquest projecte: es tracta d'una obra que necessitarà creadors d'altres

disciplines perquè pugui existir i, per tant, l'autor de *Les dues nimfes* no en serà un, sinó que en seran molts. Tornem a Pavis perquè dedica un espai de les conclusions del seu assaig en considerar el fet que, en el teatre contemporani, el director d'escena té uns dobles amb els quals comparteix les noves tasques del teatre contemporani (Pavis, 2010).

Comença tractant sobre la diferència que existeix entre la noció de posada en escena i la de *performance* o *production*: les dues últimes són idees que porten intrínseques el fet d'actuar, més que no pas el de representar d'un text. Això desplaça el rol que havia ocupat fins ara el «metteur en scène» i provoca que els col·laboradors s'ocupin de noves funcions. D'aquesta manera, distingeix sis dobles del director d'escena:

1. L'actor, que «est devenu un partenaire à part entière du metteur en scène: un double *pré-occupé*, non plus de lui-même, mais de sa place dans la représentation et dans le fonctionnement global de la mise en scène» (Pavis, 2010). En el nostre cas, hi haurà una persona que interpretarà el monòleg a escena i dues actrius que protagonitzaran un migmetratge. Si bé no hi haurà espai per a la improvisació com a tal, sí que tindran la responsabilitat d'omplir de significat els seus personatges: no hi haurà unes acotacions que les guiïn, sinó que hauran de prendre consciència de l'espai que ocupen dins l'espectacle en general.
2. L'autor, que segons el teòric, ja no actua en una posició de superioritat respecte al director d'escena, sinó que confia en el seu criteri i en el de l'actor per revelar millor l'obra a l'espectador. En el cas que ens ocupa, la problemàtica que una mateixa persona desenvolupi els dos rols alhora, l'hem desenvolupat al punt anterior.
3. El dramaturg, entès com a conseller literari, ja no és imprescindible, segons Pavis, en la nova concepció de posada en escena. Si bé resulta capital al teatre alemany o escandinau, no es considera necessari a l'Europa occidental. Cita Antoine Vitez «Qu'aurais-je fait d'un dramaturge?» (Citat a Pavis, 2010). En el nostre cas, l'anàlisi crítica i documentada de l'obra l'haurem fet nosaltres mateixos.
4. El director d'actors, que Pavis planteja com a alternativa al director d'escena en tant que un es recolza en el dispositiu escènic i l'altre es focalitza en la descoberta de la interpretació. En el cas de *Les dues nimfes* entendrem que són uns rols complementaris i que la persona encarregada de dirigir els actors els proporcionarà un treball profund i conscient que ajudarà a donar un sentit més ampli a la posada en escena material.

5. El músic, que Pavis defineix com a silenciós. El teòric reflexiona sobre la importància del silenci i es pregunta «ne faut-il pas trouver un autre mot, et donc une autre théorie, pour une mise en scène qui ne représente pas un texte déjà écrit, mais qui travaille avec le silence et des signes non verbaux, visuels ou musicaux?» (Pavis, 2010). Compara el rol del director d'escena al d'un director d'orquestra o a un compositor perquè ha de portar a ritme una partitura⁴⁵. Pel que fa a la nostra obra, hi haurà *de facto* una peça musical que tindrà efectes sobre tota la *performance*: el paper que hi jugui aquest músic serà clau.
6. El coreògraf, que Pavis torna a situar en el silenci. Apunta que el teatre s'esdevé dansa en el moment en què hi ha un joc que s'instaura entre els elements de la representació sense necessitat de passar pel llenguatge. Escriu: «La musique mise en rythme se met à danser». Aquest tipus de teatre, afirma, esdevé l'art de fer emergir allò que no es diu, que no es pot dir, com si fos la veu del silenci. «La mise en scène est la mise en vue du silence» (Pavis, 2010). «Les dues nimfes» del títol estaran representades per dues ballarines que, sota la direcció d'un coreògraf, hauran de representar allò que no es pot «presentar» en el monòleg.

A tots aquests «dobles» encara haurem d'afegir-hi, com a mínim, el director cinematogràfic i el videoartista, dos càrrecs fonamentals i encarregats d'articular dos dels cinc discursos que veurem a escena. Tots aquests desdoblaments, per tant, tal com apunta el teòric anglès, no relativitzen la importància de la posada en escena, sinó que la reforcen i subratllen l'organització teatral com a quelcom imprescindible.

2.2. L'articulació de l'obra

A partir d'aquí ens aflora un dubte: com podem articular les diferents arts que volem exposar a l'escena de manera paral·lela sense saturar-la, evitant la gratuïtat, de forma que dialoguin i es complementin sense entrebancar-se ni molestar-se? Per introduir la qüestió anirem a la presentació del col·loqui internacional *Drama contemporani: renaixença o*

⁴⁵ Carles Batlle també parla de «textos-partitura» (Batlle, 2016: 64) a la conferència «Model, partitura i material en l'escriptura dramàtica contemporània: una solució» dins del col·loqui *Drama contemporani: renaixença o extinció?* Duta a terme a la Universitat Paris-Sorbonne.

extinció? (Batlle, Gallén, Güell, 2016: 9). A continuació, per desenvolupar la praxi dels diferents discursos artístics i centrar-nos en aspectes més concrets, ens servirem de Hans-Thies Lehmann i el seu concepte de teatre postdramàtic que ja avançàvem al punt anterior. D'aquesta manera podrem partir d'una teoria que va marcar el canvi de mil·lenni i podrem donar forma als aspectes més formals de l'espectacle. Finalment, tornarem a Josefina Alcázar per detallar la part audiovisual de la posada en escena i citarem Jaques Rancière per lligar la reflexió amb el següent punt.

A finals del segle XX, després d'una època en què la literatura dramàtica havia patit un descrèdit, a arreu d'Europa es comença a superar aquesta sospita amb textos intimistes, minimalistes, «d'una teatralitat diversificada que ja no pot ser exclusivament (ni convencionalment) dramàtica» (Batlle, Gallén, Güell, 2016: 9), que combina estils, que introdueix materials, que investiga per trobar una nova forma d'expressió. En aquest context, el 1999 Hans-Thies Lehmann publica *Postdramatic Theatre*⁴⁶ on descriu un teatre que combina les tendències precedents i estableix una guia per categoritzar i pensar un nou teatre que posa en relleu el fet performatiu, el treball del cos o les imatges respecte al text –que s'integra en el conjunt com a igual– amb la convicció que l'espectacle ha de ser un esdeveniment viu. Com pot entendre's aquest teatre performatiu amb l'esclat del nou drama contemporani que conforma una nova textualitat?

Lehmann argumenta que les formes teatrals sorgides més enllà del 1960 tenen un punt en comú: ja no se centren en el text dramàtic, sinó que el focus d'atenció es desplaça a la totalitat de la posada en escena. D'aquesta manera, l'autor parteix d'una des-jerarquització dels dispositius teatrals perquè no és el text qui estructura l'esquelet d'allò que s'esdevé a l'escena, sinó que ho és la *performance* entesa completament.

Lehmann (2006: 85) distingeix entre «the linguistic text, the *text of the staging and mise en scène* and the "performance text"». Aquest últim entès com a material lingüístic de l'escena, com a elements significants que s'interrelacionen. No com una suma de parts, sinó com a elements individuals que afecten la mirada general. Considera que aquest teatre postdramàtic no és només una nova manera de portar a escena un text, sinó una manera determinada de fer servir els signes dins el teatre:

46 Josette Féral (2017) considera que és més apropiat el terme «teatre performatiu» que el de «teatre postdramàtic». En aquest treball, però, no despleguem la polèmica sobre la nomenclatura d'aquesta pràctica perquè no ho considerem pertinent. Per més informació, podeu consultar la bibliografia (Féral, 2017: 30).

That postdramatic theatre is *not simply a new kind of staging* –and even less a new type of theatre text–, but rather a type of sign usage in the theatre that turns both of these levels of theatre upside down through the structurally changed quality of the performance text: it becomes more presence than representation, more shared than communicated experience, more process than product, more manifestation than signification, more energetic impulse than information. (Lehmann, 2006: 85)

A continuació repassarem algunes de les maneres de presentar els signes que Lehmann considera característiques del teatre postdramàtic. A partir d'aquesta classificació podrem donar resposta a la pregunta sobre l'articulació dels diferents llenguatges artístics de la nostra *performance*.

2.2.1. Parataxi

En primer lloc establim la característica que ja havíem avançat en un inici. Per tal d'evitar la confusió del públic, els elements del teatre postdramàtic no es multipliquen entre si, no s'il·lustren ni es dupliquen, sinó que actuen de manera conjunta i coordinada. D'aquesta manera tots els significats es mostren d'una manera equitativa i en diferents direccions per tal fomentar la contemplació (Lehmann, 2006: 86).

En el cas de *Les dues nimfes*, si bé l'origen del tema el trobem en el text de Mallarmé, el fet teatral s'esdevindrà en diversos llenguatges artístics que existiran de manera independent i completa, però que, alhora, tindran una relació complementària entre si. Així, hi haurà un monòleg –llenguatge literari–, una composició –llenguatge musical– i tres projeccions diferents que mostraran un migmètrage, una creació videoartística i una obra coreografiada –llenguatge audiovisual–: tres llenguatges o cinc discursos que tindran una existència pròpia, podran entendre's i seguiran tenint sentit de manera separada.

2.2.2. Simultaneïtat

Mentre que el teatre dramàtic, d'entre tots els signes, n'emfatitza un i l'emplaça al centre, el teatre postdramàtic experimenta amb la simultaneïtat. Lehmann argumenta que la percepció parcial és una experiència inevitable en el teatre en general: fins i tot el teatre dramàtic demana de la sintetització. En el teatre postdramàtic, els llenguatges es presenten simultàniament de manera que l'espectador només els pot entendre parcialment. D'aquesta manera, «they [els espectadors] decide which of the simultaneously presented events they

want to engage with but at the same time feel the frustration of realizing the exclusive and limiting character of this freedom» (Lehmann, 2006: 88).

És per aquest motiu que en el present treball també proposem que els diferents llenguatges artístics s'esdevinguin simultàniament. Aquesta disposició ens permet fer encreuaments, deixar que cada línia dramàtica intervingui en l'altra si així ho demana la posada en escena. A més, no disposarem un dels discursos al centre ni deixarem els altres a la perifèria, sinó que es desplegaran en l'espai de manera proporcionada per tal de no crear jerarquies. Finalment, aquesta saturació de signes ens serveix per potenciar, precisament, la llibertat de tria dels espectadors.

2.2.3. Densitat de signes

En el teatre postdramàtic, hi ha un gust i una tendència per a la buidor o l'excés, hi ha una intenció estètica de crear un espai per a la dialèctica entre allò que manca i allò que sobra. El que ens interessa en aquest cas és l'el·lipsi, un gest que Lehmann compara a algunes tendències de la literatura moderna –com la de Mallarmé– i que pot portar a l'estimulació de la imaginació de l'espectador (Lehmann, 2006: 89).

En el nostre cas, aquest punt ens serveix per desplegar dues qüestions: en primer lloc la disposició de l'escena, i en segon lloc, la del to del missatge. L'escenari haurà de ser un espai minimalista; descarregat, alleugerit, purgat de decoració innecessària, ample i còmode per oferir una lliure circulació de discursos artístics. El missatge serà simple en la forma i elaborat en el contingut; els signes es disposaran de manera distanciada per tal de propiciar el discurs propi d'aquell que observa. Es defugiran evidències i s'apostarà per les segones lectures.

2.2.4. Musicalització

En aquest punt, Lehmann cita Eleni Varapoulou: «music has become an independent structure of theatre. This is not a matter of the evident role of music and of music theatre but rather of a more profound idea of theatre as music» (Varapoulou citat per Lehmann, 2006: 91). Una idea profunda del teatre en tant que música: estem parlant de la música que podria emergir d'una llengua estrangera incomprensible o dels sorolls que la música electrònica ens permet incorporar com a nous espais sonors, per posar dos exemples.

Nosaltres, pel discurs musical, partirem del *Preludi* de Debussy, però així com la seva música estava pensada per ser una avantsala de la història del Faune, l'adaptació que en farem serà un fil narratiu que hi circularà en paral·lel. Introduïrem interferències, reescriurem les línies melòdiques, ampliarem allò que entenem com a música per canviar-ne la intenció i situar-la en un pla en què sigui possible un arranament des del respecte per l'essència de la composició original. Al punt titulat «Minutatge musical» de la segona part d'aquest treball, hi figura el desenvolupament d'aquesta idea.

2.2.5. Escenografia

El teatre postdramàtic ofereix la possibilitat d'assignar el rol dominant de l'espectacle a altres elements que no siguin el llenguatge. Ens permet atorgar una importància notable a tot allò visual, tot allò que no està subordinat al text i que, per tant, es pot desenvolupar amb la seva pròpia lògica. En aquest punt, Lehmann cita les divises de Mallarmé: «la danseuse n'est pas une femme qui danse» (citada per Lehmann, 2006: 94); aquella que balla no representa una individualitat humana, sinó una figuració múltiple de les parts del seu cos, de les formes que adopta i canvia en cada moment. El que hauríem de veure és invisible perquè la ballarina no és cap flor ni cap papallona; allò que veiem no només transcendeix al gènere de *la femme qui danse*, sinó que també va més enllà d'allò humà. D'aquesta manera, l'escena s'esdevé com un quadre o un poema en el qual el cos humà és una metàfora.

Com avançàvem al punt anterior, les dues nimfes del nostre *Faune* seran una reelaboració de Loïe Fuller i Isadora Duncan. No estaran presents, però, a escena, sinó que la seva presentació passarà per una (o dues⁴⁷) de les tres línies narratives que exposàvem abans, l'audiovisual, que també es desplegarà en un discurs cinematogràfic, d'una banda, i videoartístic, de l'altra. La introspecció o l'extraversió dels personatges ens mouran, com a espectadors, d'un espai a l'altre d'una manera orgànica i progressiva, desdibuixant les línies divisòries que separen cadascun dels discursos.

2.2.6. Calidesa i fredor

Lehmann posa sobre la taula aquest binomi de la calidesa i la fredor del teatre postdramàtic; d'una banda, el fet teatral mateix està conservat i protagonitzat per éssers

⁴⁷ Tot i que els atributs que anirem desplegant i que fan referència a Fuller i Duncan es veuran reflectits a les ballarines del discurs coreogràfic, també podem interpretar com a personificació de les nimfes els dos personatges femenins que apareixeran al discurs cinematogràfic.

humans que desprenen aquesta calidesa; i de l'altra, perquè aquells que n'esperen una representació psicològicament humana en perceben un fredor: la provocació i l'automatització de tot allò visual. Quan es veuen cossos humans a l'escenari se n'espera que reaccionin amb experiències humanes: quan s'automatitzen a través de la dimensió visual, provoquen perplexitat (Lehmann, 2006: 95).

El nostre espectacle també presentarà aquesta doble presència –una de pròpiament humana amb dues persones que estaran físicament sobre l'escenari i tres projeccions audiovisuals–. A més, però, dins aquest punt hem d'apuntar que el poema de Mallarmé, precisament, també recorre als contrastos, un dels quals és intrínsec a les dues nimfes: «Faune, l'illusion s'échappe des yeux bleus / Et froids, comm une source en pleurs, de la plus chaste / Mais l'autre tout soupirs, dis-tu qu'elle contraste / Comme brise du jour chaude dans ta toison?» (Mallarmé, 2009: 86). En la caracterització dels dos personatges, la idea de contrast hi serà present. Aquella nimfa que representarà el llegat de Loïe Fuller serà la primera, casta, trista i freda; la que encarnarà la metàfora d'Isadora Duncan, serà la càlida com la brisa d'un dia d'estiu, muda i inexpressiva.

2.2.7. Corporalitat

En el teatre postdramàtic, el cos de l'actor refusa servir a la significació: es desplaça de l'estructura mental i intel·ligible a una exposició d'intensitat física on el cos està absolutitzat. D'aquesta manera, el cos es converteix en l'únic tema important. Si bé al segle XVIII el cos es podia seguir llegint i interpretant com un text, en el teatre postdramàtic aquest ens físic s'ha tornat la seva pròpia realitat que no explica aquesta o aquella altra emoció, sinó que es manifesta a través de la seva presència mateixa com a lloc d'inscripció d'història col·lectiva. (Lehmann, 2006: 95)

Aquesta corporalitat la farem sobreixir quan busquem reforçar la idea de present i presència d'un concepte més abstracte, quan vulguem reproduir un recurs literari que hàgim perdut en l'adaptació del text o bé quan vulguem subratllar la presència musical d'una escena, quan vulguem apuntar de manera clara alguna acció que està narrant el text. El concepte de corporalitat es veurà materialitzat sobretot en la dansa, però també en el fet de situar sobre l'escenari la persona encarregada de reproduir les pistes que construiran el discurs musical de l'obra: aquesta persona podria ser un tècnic de so amagat a una cabina, però volem fer visible i present la seva corporalitat.

2.2.8. Irrupció d'allò real

Lehmann (2006: 100) comenta que allò real ha estat exclòs del teatre per raons estètiques o conceptuals, però que hi pertany d'una manera inevitable. El seu procés estètic no es pot separar de la materialitat extra-estètica que li és pròpia de la mateixa manera que no podem distingir la idea d'un text literari de la materialitat del paper que el suporta i de la tinta que la fa visible –i en aquest punt l'autor torna a citar Mallarmé (Lehmann, 2006: 102)–. El teatre pren lloc com a pràctica en tant que és alhora significant i totalment real: tots els signes teatrals són al mateix temps coses físiques reals. Lehmann no fa una separació de forma i contingut, sinó de contigüitat real (connexió amb la realitat) i constructe escènic. En aquest sentit, el teatre post-dramàtic és el teatre d'allò real. Conclou preguntant-se si podem saber on es troba la frontera entre el teatre i la realitat quotidiana (Lehmann, 2006: 104).

Partint d'aquí i recollint aquesta pregunta, aquesta investigació teatral posarà en joc també la qüestió de la versemblança per evidenciar que allò considerat com a real era, finalment, un pacte amb el receptor. A través del llenguatge cinematogràfic crearem un món que podria existir però que quedarà desmuntat quan es mostrin els elements que l'han fet possible. Allò que creïem existent per si mateix, reflex d'una realitat quotidiana, era producte d'uns mecanismes externs, una il·lusió fruit d'elements que constitueixen una materialitat. Al final del migmetratge es mostraran les càmeres i l'equip tècnic, es trencarà el somni narratiu.

2.2.9. Esdeveniment o situació

Lehmann (2006: 104) defineix el teatre com a procés i no com a resultat acabat, com a activitat de producció i no com a producte, com a força activa (*energeia*) i no com a treball (*ergon*). Si bé els moviments com el Futurisme, el Dadisme o el Surrealisme estaven motivats pel desig d'una reavaluació de tots els valors de la civilització, avui l'acció artística ja no té el seu centre energètic en la voluntat de canviar el món. El teatre postdramàtic busca la producció d'esdeveniments, excepcions i moments de desviació: tornar-se una situació social en la qual l'espectador s'adona que allò que experimenta depèn no només d'ell mateix, sinó també dels altres (Lehmann, 2006: 107).

Aquesta premissa ens permet apuntar el fet que tot allò desplegat al llarg d'aquest punt, així com tot allò que s'exposarà a continuació no són unes clàusules tancades, sinó un procés creatiu que s'ha de permetre evolucionar i, consegüentment, canviar. També justifiquem

d'aquesta manera que hi hagi punts d'articulació que no estiguin del tot coberts i que hi hagi un espai de flexibilitat i de llibertat per a la improvisació. Volem partir d'una base sòlida, fonamentada, informada, argumentada i deixar un espai de moviment deslligat del seu context per constituir un procés viu i ergonòmic, que es pugui influenciar dels col·laboradors artístics i s'acabi de construir en la mirada dels espectadors.

Amb tot plegat, després de resseguir les característiques del teatre postdramàtic que descriu Lehmann i que recollirem a la nostra investigació teatral, acabarem de posar el focus d'atenció en l'element audiovisual –que tindrà un pes indiscutible– recorrent a les cinc formes d'arribar a la intensitat a través de les projeccions que descriu Josefina Alcázar (1998: 131):

1. La superposició, la projecció d'una escena o d'una història al mateix temps que una altra escena diferent està sent actuada en viu.
2. La contradicció, on les imatges projectades proporcionen informació visual que discrepa amb l'acció en viu.
3. La interacció, on els actors reaccionen davant d'imatges projectades donant-se un intercanvi d'informació entre les imatges i l'escena.
4. El muntatge, on les imatges i l'actuació interactuen i es complementen per crear una acció total.
5. El *close up*, on es projecten en circuit tancat fragments de l'escena en viu que es vol destacar.

Les imatges audiovisuals circularan en paral·lel, de manera contradictòria o interactuaran amb l'actriu que defensarà el monòleg en els moments en què així ho demani el text, i acompanyaran, xocaran i es relacionaran igualment amb la peça que sonarà al llarg de tota l'obra.

Amb tot plegat, podem citar Jacques Rancière per entendre que cal esborrar les fronteres entre les disciplines i els nivells de discurs perquè les competències artístiques fa temps que surten del seu domini per intercanviar espai i capacitats. El teòric ens recorda que tenim teatre sense paraules, dansa parlada, instal·lacions i *performances* com a obres plàstiques o projeccions de vídeo transformades en murals, per posar alguns exemples. Ens ofereix a continuació tres maneres de comprendre i practicar aquesta barreja de gèneres (Rancière, 2008: 27):

1. Intentar recuperar la idea romàntica d'obra d'art total, fet que descriu com a «forma d'híper-acitivisme consumista [...] d'alguns egos artístics sobredimensionats».
2. Partir d'una hibridació de les eines i els mitjans que fan possible l'art, és a dir, intercanviar identitats i rols per barrejar mons que podrien ser oposats.
3. Finalment proposa qüestionar-nos la relació causa-efecte de les obres i igualar la vitalitat i potència que s'ha concedit fins ara a la presència teatral amb la narració d'una història, la lectura d'un llibre o la mirada posada en una imatge.

Aquesta tercera proposta ens permet tornar a l'actriu que declama el monòleg. La proposta escènica que busquem no és la d'una espectacularitat efectista ni la d'un intent de *Gesamtkunstwerk* melancòlica. L'objectiu rau en el fet de crear una obra escènica que transmeti un missatge entenedor al públic assistent i que sigui respectuosa amb la trajectòria artística i literària de la idea base que l'estructura. L'aposta és vehicular els elements que la formen d'una manera elegant i orgànica, buscar una dinàmica en què tots els significants es desmarquin del fons negre i s'evidenciïn com a necessaris i suficients.

2.3. El paper de l'espectador

Finalment, en aquest punt analitzarem el lloc que ha d'ocupar el receptor i destinatari d'aquest projecte artístic. És fonamental pensar-hi perquè constitueix l'espai de recepció, és un pilar essencial si volem pensar aquest exercici com un escenari de diàleg. No ens cal entrar a fons en la teoria de la recepció, però sí que hauríem de tenir presents Hans Robert Jauss⁴⁸ i Wolfgang Iser⁴⁹. En qualsevol cas, cal assenyalar que és tan important informar-nos sobre el context del qual parteix la idea com preguntar-nos sobre l'escenari en el qual es rebrà.

48 La lliçó inaugural de Jauss «Història de la literatura com a provocació de la ciència literària» es coneix com el manifest de l'escola de la recepció, l'escola de Constanza. Jauss pretén renovar la història de la literatura a partir d'un estudi, no dels autors, sinó de la lectura. Aquesta lliçó conté les 7 tesis que donaran una base a aquest corrent de pensament. Entén que la història de la literatura és la història de les lectures dels textos, és a dir, el sentit que s'hi ha projectat.

49 És, juntament amb H.R. Jauss, el fundador de l'escola de Constanza. Considerava que el text no estava mai complet, que pressuposa la cooperació del lector per acabar de cobrar sentit. Cada lectura és única i actua com a traducció del text inicial.

Per abordar aquesta qüestió llegirem *Le spectateur émancipé* de Jaques Rancière perquè ens permetrà establir una mirada crítica no només a les teories més hegemòniques, sinó també a aquelles que s'han establert com a pilars de la nova manera de fer teatre. Evita entendre el fet teatral com una il·lusió –herència platònica–, qualifica l'espectador de creador de sentit i defuig la desigualtat d'intel·ligències.

Rancière resumeix les diferents teories i crítiques teatrals dels últims anys en una fórmula molt simple que anomena *la paradoxa de l'espectador*: el teatre no existeix sense públic. Apunta, però, que aquesta posició pot ser acusada d'encobrir un «mal» perquè, en primer lloc, mirar no vol dir conèixer i, en segon lloc, mirar no vol dir actuar. Així, l'espectador és un ignorant passiu i per això assenyala:

Nos hace falta pues otro teatro, un teatro sin espectadores: no un teatro ante asientos vacíos, sino un teatro en el que la relación óptica pasiva implicada por la palabra misma esté sometida a otra relación, aquella implicada por otra palabra, la palabra que designa lo que se produce en el escenario, el *drama* (Rancière, 2008: 11).

D'aquesta manera, cal que els espectadors, en comptes de ser *voyeurs* passius, siguin participants actius. Per aconseguir-ho, diu, el teatre s'ha servit fins ara de dues grans fórmules: o bé s'ha forçat l'espectador a investigar sense cap lligam emocional, a prendre una distància crítica –aquest és el cas del teatre èpic de Brecht– o bé se l'ha arrossegat a l'acció teatral, se l'ha instat a perdre qualsevol mena de distància, a ser inclús el centre de l'obra –aquest és teatre de la crueltat d'Artaud–. En els dos casos, assenyala Rancière, hi ha la idea de teatre com a lloc comú per a la reflexió, del teatre com a comunitat, però aquests dos grans referents del teatre parteixen d'un model pedagògic basat en el fet de postular que el creador té un coneixement i l'espectador no, i això crea una esquerda, els situa en una distància:

Aquella que sabe en qué consiste la ignorancia y aquella que no lo sabe. [...] Le enseña antes que nada su propia incapacidad. Así verifica incesantemente en su acto su propio presupuesto: la desigualdad de las inteligencias. Esta verificación interminable es lo que Jacotot llama *embrutecimiento* (Rancière, 2008:16).

Parteixen d'allò que l'espectador ha de pensar o sentir davant de l'obra que se'ls presenta i no tenen en compte el fet que mirar no és una activitat passiva, sinó que comporta una acció. Rebutja la dicotomia entre un espectador que «no fa res» i un actor que posa el cos en l'acció perquè són qualificacions que poden variar, són posicions que es poden intercanviar:

La emancipación, por su parte, comienza cuando se vuelve a cuestionar la oposición entre mirar y actuar, cuando se comprende que las evidencias que estructuran de esa manera las relaciones del decir, del ver y del hacer pertenecen, ellas mismas, a la estructura de la dominación y de la sujeción (Rancière, 2008: 19).

L'espectador també «observa, selecciona, compara, interpreta», decideix amb què es queda d'allò que té al davant i d'aquesta manera sent i comprèn de la mateixa manera que ho fan aquells que participen en el desenvolupament de l'obra. No hi ha cap transmissió directa d'un saber absolut per part d'un gran mestre, sinó que és a través de la comparació i de la cerca que el mateix alumne fa aflorar un determinat coneixement que no pertany a cap dels dos:

No tenemos que transformar a los espectadores en actores ni a los ignorantes en doctos. Lo que tenemos que hacer es reconocer el saber que obra en el ignorante y la actividad propia del espectador. Todo espectador es de por sí actor de su historia, todo actor, todo hombre de acción, espectador de la misma historia (Rancière, 2008: 23).

L'emancipació és, per tant, el fet d'entendre que aquesta acció no pertany a ningú, és fruit de la reacció amb la *performance* i produeix una llibertat en la mirada. «Eso es lo que significa la palabra emancipación: el borramiento de la frontera entre aquellos que actúan y aquellos que miran, entre individuos y miembros de un cuerpo colectivo» (Rancière, 2008: 25). Un col·lectiu que interpreta i explica, que s'apropia d'una història, la fa seva i la transforma és un grup de gent capaç de canviar el món.

Si volem portar la proposta de Rancière al nostre terreny, la pregunta que ens hem de fer és de quina manera podem evitar un discurs taxatiu, imposat, entès com a veritat única? De quina manera artística hem de tractar l'espectador? Com podem deixar-li espai sense distància, activar-lo sense implicar-lo massa, com es materialitza aquesta emancipació? En una entrevista realitzada el 2008 al Musée de des Beaux-Arts de Saint-Étienne, el teòric recupera els arguments que desenvolupa a *Le Spectateur émancipé*, cita Guy Debord per dir que el motiu de l'espectacle no canvia l'espectacle en si, i parla de les seves pel·lícules com a exemples evidents de la crítica a aquesta separació i dicotomia (Pons, 2009).

Si tornem a *Les dues nimfes*, se'ns farà evident veure que encara que vulguem denunciar el rapte i violació del protagonista a les nimfes no podem posar-ho en boca dels espectadors. Nosaltres podem tenir un discurs, podem haver fet una interpretació del text, però hem entès que aquells que fan possible l'acte teatral són els que observen i escolten; per tant, els hem de

tractar d'igual a igual; evidentment, pensar en l'altre afectarà el contingut –i més que el contingut, la forma– de l'obra en si. És a dir, només podem provocar la seva reacció confiant en la seva intel·ligència i capacitat crítiques, oferint un material que no pretengui neutralitat, però que estimuli la reflexió, provoqui la pregunta, que «vagi més lluny»⁵⁰.

Per tal de tancar aquest apartat i precisament emplaçant-nos en aquesta idea d'«anar més lluny», citarem la resposta de Mallarmé a Debussy, que va ser espectador del seu preludi de la mateixa manera que el compositor havia estat lector del seu poema. Com a receptors i transformadors d'aquestes dues grans obres de la tradició occidental, esperem trobar un espai, nosaltres també, «en la nostàlgia i en la llum, amb delicadesa, amb malestar, amb riquesa» per crear l'espectacle:

Mon cher ami,
Je sors du concert, très ému: la merveille! votre illustration de *L'Après-Midi d'un Faune*, qui ne présenterait de dissonance avec mon texte, sinon d'*aller plus loin*, vraiment, dans la nostalgie et dans la lumière, avec finesse, avec malaise, avec richesse. Je vous presse les mains admirativement, Debussy.

Mallarmé a Debussy el 1982 (citat a Illouz, 2012: 15)

50 Aquí estem fent una referència a les epístoles citades entre Mallarmé i Debussy que obren i tanquen aquest capítol.

Segona part: l'espectacle *Les dues nimfes*

0. Declaració d'intencions

L'espectacle *Les dues nimfes* sorgeix d'una lectura atenta i reflexiva del poema de Mallarmé i del desplegament de significats que poden aflorar de les paraules que el formen. Parteix de la voluntat d'interpretar i re-elaborar el poema –en un primer moment, monòleg– del poeta francès evitant la simplificació i buscant la reflexió. D'aquesta manera, com a segona part del present treball d'investigació, desplegarem un dossier que recollirà una proposta artística i concreta de la *performance* que avançàvem des d'un pla més allunyat i menys directe al llarg de la primera part.

L'objectiu d'aquest plantejament teòric és el d'elaborar un material que serveixi, posteriorment, per ser presentat als futurs col·laboradors, artistes i personal tècnic que puguin fer possible l'espectacle. Així, com hem anat puntualitzant, cal subratllar el fet que no es tracta d'una proposta final i tancada, sinó d'un punt de partida definit per tal de començar a abordar els detalls tècnics i artístics amb tots els professionals de les diferents disciplines que necessita un projecte com el següent.

0.1. Exposició artística

Dit això, en aquest punt desenvoluparem allò que ja avançàvem al segon punt de l'apartat anterior: l'articulació de l'obra en si. Aquesta *performance* està formada de tres llenguatges (literari, musical i audiovisual) que, finalment, es despleguen en cinc discursos artístics (un monòleg, una composició musical, un migmetratge, una coreografia i un disseny de video-art). Tots cinc avancen de manera paral·lela al llarg de tot l'espectacle, és a dir, funcionen de manera lineal i ininterrompuda des de l'inici fins al final. Per tant, tenen una lògica que els vertebrava i un arc d'evolució que els dona cos i entitat de manera independent; alhora, però, parteixen del mateix poema i s'estructuren sota el mateix patró i, en conseqüència, coincideixen, es troben i s'interrelacionen.

Aquesta disposició busca una horitzontalitat entre disciplines i una complementarietat entre llenguatges. Per aquest motiu, els discursos no només s'esdevindran simultàniament,

sinó que també es repartiran de manera equitativa dins l'espai escènic. Per tal d'evitar la sensació de densitat, generar possibilitat de moviment, despullarem l'escenari tant com ens sigui possible i buscarem crear aire entre els signes. És per això que les tres projeccions audiovisuals es repartiran entre les tres parets de l'escenari i no ocuparan tot l'espai, sinó que mantindran uns marges per tal de no saturar la vista de l'espectador. Així mateix, la lectura del monòleg i la interpretació de la peça musical es faran en directe per part d'una actriu i un músic que es trobaran a banda i banda de l'escenari, defugint qualsevol jerarquització. Tots els llenguatges artístics restaran estàtics per no imposar una direcció visual i facilitar la lliure tria de l'atenció de l'espectador. La posada en escena busca ser entenedora, elegant i orgànica per tal d'evitar conflictes d'atenció, però alhora, seguint el que defensàvem al punt tres del segon apartat, volem que defugui la passivitat de l'espectador, que potenciï la seva reflexió i capacitat crítiques. Aquest espectacle sorgeix de la lectura, neix com una re-elaboració de l'obra en tant que receptors, per tant, hem de possibilitar que l'espectador pugui llegir o entendre aquesta nova creació igualment de forma autònoma.

Seguint aquesta mateixa línia, el *tempo* de tots els discursos serà lent: el monòleg avança de manera detallista, pausada, saltant de paràgraf només quan s'ha esgotat la idea anterior; les projeccions audiovisuals estaran formades per plans seqüència pràcticament tota l'estona, amb molt pocs moviments dins de la pantalla per tal de tendir a la placidesa i tranquil·litat estètiques; la peça musical estarà descarregada d'informació, se centrarà en una de les ressonàncies que pugui generar el poema i l'explorarà fins a saltar a la següent.

Recollint aquestes idees, podem estudiar la possibilitat que l'espectador no estigui assegut en una butaca, que no hi hagi una divisió entre l'espai del que observa i del que actua, sinó que estigui dempeus i pugui caminar entremig dels cinc discursos. Amb la voluntat d'accentuar encara més la lliure circulació, l'elecció com a única via possible de construcció del discurs, la importància del paper de l'espectador, podem plantejar-nos re-dissenyar un escenari en el que els elements significatius –els cinc discursos– estiguin tan separats entre si que el públic s'hi pugui desplaçar entremig. Aquest plantejament, però, va lligat, en primer lloc, a les possibilitats de l'espai i les capacitats tècniques, i en segon lloc a una pragmàtica: pot funcionar realment? Aquest plantejament té sentit i evoluciona les idees exposades però tensa una mica més la complicació de la proposta. Pot ser una idea a re-visitat i tornar a valorar un cop els discursos artístics hagin madurat i evolucionat.

Exposades les intencions, cal tenir en compte la divisió del poema per tal de visualitzar l'estructura de l'espectacle. Així, hem d'explicar que per realitzar la lectura atenta que comentàvem al principi, hem dividit el poema en 39 unitats de sentit que de vegades han coincidit amb el vers, de vegades amb el paràgraf i de vegades amb l'oració gramatical. Aquesta primera divisió és fonamental per entendre, sobretot, el perquè de les escenes visuals, ja que cadascuna sorgeix d'una unitat diferent. En segon lloc, cal subratllar el fet que l'espectacle es divideix en set capítols que porten de títol dels moviments d'una suite. Aquesta segona divisió ens ajudarà a mantenir un ritme escènic i a regular el temps entre llenguatges: cada vegada que comenci i acabi una secció, començaran i acabaran tots els discursos alhora. Finalment, l'obra està pensada perquè tingui una durada d'uns 40 minuts per tal d'ocupar un espai escènic en tant que experiència autònoma per a l'espectador: no pretén ser una peça interpretada entre d'altres creacions performatives, sinó que demana una assistència conscient i expressa.

0.2. Desenvolupament dels llenguatges

Tots tres llenguatges –que es desplegaran en cinc discursos artístics– funcionaran de manera paral·lela i autònoma i, en conseqüència, tindran un arc evolutiu que funcionarà separatament. El llenguatge literari serà un monòleg que, de la mateixa manera que en el poema, començarà més abstracte i continuarà de forma més il·lustrativa. Hi haurà un joc en la veu narrativa que es basarà en una indefinició del «jo» i en el seu desplaçament entre el «jo» de l'escriptor del monòleg, el de l'actriu que actua també com a lectora i el del Faune com a personatge fictici.

El llenguatge musical exposat en aquest treball és una proposta sonora que parteix del preludi de Debussy però que introdueix i juga amb les ressonàncies que emanen les pròpies paraules del poema. A continuació hi ha un esquema que serà el material base a partir del qual un compositor haurà de desenvolupar l'espai sonor, així com un petit exemple de com podria sonar l'inici de l'obra per tal que el lector d'aquest treball pugui escoltar una materialització de les idees exposades.

El llenguatge visual que es veurà a escena es dividirà en tres pantalles, cada pantalla estarà projectada en una paret diferent i cada projecció representarà un art diferent: dansa, cinema i videoart. En tots tres casos, cada escena partirà d'un dels significants de cada unitat de sentit del poema però desplaçarà el context en el qual se situa i canviarà, d'aquesta manera, el seu significat per mostrar allò que ens interessi en cada moment.

La dansa ensenyarà de forma alternada fins a tres personatges: les dues nimfes, que es presentaran com a figures oposades però amb un nexa en comú –la solitud i l'aïllament– i el Faune, que apareixerà més tard i com a antagonista. Les dues nimfes, tal i com avançava al segon punt del primer apartat, estaran inspirades en dues figures trencadores i imprescindibles del món de la dansa de principi del s.XX. El personatge de Loïe Fuller, d'una banda, girarà al voltant de la idea de fredor, de la foscor, de la pluja, plasmarà dolor i tristesa, vestirà les teles que la ballarina feia servir i reproduirà els seus moviments. Isadora Duncan, de l'altra, s'emplaçarà en els conceptes d'aridesa i de calor, les seves expressions seran neutres, no farà soroll, vestirà amb vels lleugers i es mourà com la ballarina americana.

El videoart ajudarà a expressar i mostrar de forma visual els conceptes més metafòrics o més abstractes, així com les segones lectures. Ens permetrà crear un contrapès quan s'oposi al caràcter de les altres dues pantalles o un reforç en la intensió quan coincideixi. Finalment, el curtmetratge cinematogràfic serà el retrat d'una història amb un fil narratiu concret on es mostra una protagonista i un segon personatge també femení. Es crea una sensació de realitat ficcionalitzada que, al final, apareix com a falsa: es mostren les eines que revelen l'artifici.

1. *Les dues nimfes. Monòleg*

UN FAUNE
assis laisse de l'un et de l'autre de ses
bras s'enfuir deux nymphes.
Il se lève.

(Mallarmé, 1951: 1450)⁵¹

A continuació presentem el monòleg de l'espectacle que, com apuntàvem anteriorment, sorgeix d'una lectura atenta del poema. A partir, per tant, d'una atenció minuciosa al significat o significats de les paraules ja presents al poema, hem anat extraient el text teatral. El procés d'escriptura ha anat lligat al de reflexió, i el de creació, al de còpia perquè el criteri per elaborar el discurs ha estat el de partir escrupolosament d'allò que ja estava escrit, preguntar-se el perquè de cada paraula i pensar l'objectiu de la seva ressonància dins el nou text. Així doncs, per tal de seguir part d'aquest procés, tot seguit exposem el monòleg en si i, en nota al peu, el fragment del poema del qual parteix.

1.1. Prélude

Hi havia una vegada dues nimfes, dues noies joves i belles que vivien al bosc. Eren criatures molt i molt boniques que tenien els cabells llargs i la pell delicada, que s'espantaven amb facilitat i que només es banyaven al riu o es pentinaven al costat del llac. I també jugaven i s'amagaven al bosc però ho feien com una broma perquè sabien que algú les mirava i quan ho descobrien, se sorprenien però només ho feien veure. Aquestes nimfes eren *aquestes* i no unes altres una mica perquè es trobaven a prop, una mica perquè si eren *aquestes* no podien ser *aquelles*, una mica per atzar. Podrien ser *les* nimfes o fins i tot *la* nimfa, però com que n'hi ha moltes, per diferenciar-les de les altres, dic *aquestes*. Aquestes nimfes⁵².

51 Aquest és l'inici del que acabarà sent el poema *L'Après-Midi d'un Faune* de Mallarmé però que, en un primer moment –tal i com hem vist i desenvolupat a la primera part del treball– portava el títol de *Monologue d'un Faune* i estava concebut com a text dramàtic.

52 «Ces nymphes»

Com que eren tan i tan boniques, jo, que de vegades soc poeta si descriu, de vegades soc un Faune si recordo i de vegades soc un lector si lleigeixo un monòleg; jo vaig decidir que les faria durar per sempre. Tinc una veu forta i important, una presència reconeguda i tothom m'escolta o em lleigeix, per això vosaltres esteu aquí asseguts i em mireu a mi i per això ara sabeu de qui estic parlant quan parlo del poeta. Aquesta és la meua intensió, conservar-les eternament perquè les vull gaudir tal i com són ara. És un desig, és el meu desig, i això vol dir que ara mateix no tinc la certesa d'aconseguir-ho però també vol dir que continuo amb la voluntat de fer-ho⁵³.

La representació d'aquestes nimfes ha de ser lleugera perquè és petita, és prima, porta poca roba i no pesa. La representació, dic. Gira sobre si mateixa com si estigués marejada, com si fos una fulla de tardor, com si ballés d'una forma estranya. És ell qui la fa girar –la representació, dic– i no podem evitar preguntar-nos per què ho fa i qui és ell. Ell? Però és tan clar que ho fa que no pot ser d'una altra manera. La fa girar per l'aire, per un espai que no es pot tocar i que, així, vist des de fora, tampoc podem estar segurs que existeixi. És un lloc que ocupa tot això d'aquí i tot allò d'allà, que forma part d'aquest escenari i que em toca a mi, però que també forma part del pati de butaques i us toca a vosaltres. Ell la fa girar per tot aquest espai –la representació de les nimfes, dic– i ho fa amb paraules, amb imatges i amb sons⁵⁴.

A vosaltres que m'escolteu i que em mireu –o que potser només em llegiu i m'imagineu– us convido a formar part d'aquest aire espès, dens, adormit, afeblit, d'aquest aire que suspèn per un moment les presses de la vida, que impedeix l'esclat d'algú o d'alguna cosa (no se sap massa bé el què). Aquest aire, que si fos un bosc, com el de Baudelaire, estaria ple d'arbres, que si es tractés d'un text o d'un poema estaria ple de paraules⁵⁵.

I ell, quan l'ha feta giravoltar –la representació, dic– s'adona que ha estimat, ha venerat, ha idolatrat. No se n'adona, no; s'ho pregunta. Però a qui? A les nimfes? No, al somni, a aquesta representació. I té un pensament fugaç, i una mateixa idea se li repeteix tres vegades i obre la porta al dubte, que és germà de la incertitud i de la desconfiança⁵⁶. Com si fossin coses acumulades i apilades, com si es tractés d'una aglomeració d'una foscor antiga, el dubte s'instal·la i de petit que era es va fent gran. Llavors, el Faune –que és el que dona nom a

53 «je les veux perpétuer»

54 «Si clair, / Leur incarnat léger, qu'il voltige dans l'air»

55 «Assoupi de sommeils touffus»

56 «Aimai-je un rêve?»

aquestes línies– s’adona que si no vigila el dubte, s’acabarà convertint en veritat, una veritat que no és gens certa però ens fa pensar que sí. És com una nit eterna que fa carícies, que ens embolcalla i ens diu que tot anirà bé però després amaga una ressaca de diumenge. Perquè aquesta veritat, que realment és un dubte, també s’acaba com s’acaba morint subtilment la branca al naixement de la tija, que també es mor quan neix la flor⁵⁷.

Però al final és així com es forma un bosc, no? Un bosc de veritat es forma amb branques i tiges i flors, només així pot demostrar que existeix. Què voleu que us digui, jo desconec a qui li ha de demostrar, però la qüestió és que ho fa. Ara ens hem oblidat que és el dubte, el que forma el bosc; aquell dubte que s’acaba com ho fa la branca, perquè el bosc és de veritat i actua com a escenari. I el contemplem i no podem evitar sospirar i exclamar-nos de bellesa; és bonic, el bosc. I des d’aquí ens sentim triomfants i el Faune –que també és el jo que escriu i el jo que llegeix i el tu que escolta– s’atribueix el mèrit de la mirada. Diu: només jo, jo i ningú més m’he ofert a mi mateix una victòria. Jo m’he atribuït l’èxit. Contemplo aquest bosc i veig que, idealment, no hi ha roses; aquesta és la meva fortuna. Però per què li agrada que no hi hagi roses? I a nosaltres, ens agradaria que hi fossin? Pensem-hi bé, reflexionem-hi⁵⁸.

1.2. Allemande

Aquestes dones de qui parles tu, escriptora, que també soc jo, actriu, no són res més que un producte de la teva imaginació. Aquell dubte que era branca s’ha fet arrel i s’aferra i ens diu que, o bé ens hem de creure el que estem a punt d’explicar, o bé ens ho prenem tot com una mentida. La història, que no n’és una, sinó que en són moltes, és diferent per cada boca que l’explica i per cada orella que l’escolta. Per això em dirigeixo a tu, Faune, a un *tu* que ja no sou vosaltres, que m’escolteu o que em llegiu. Et parlo a tu, Faune, nucli del conflicte, origen de la idea, llavor del problema; a tu que ara no em parles de nimfes, sinó de dones⁵⁹.

Potser n’has parlat altres vegades, potser han sigut les protagonistes d’altres relats, potser la diferència entre unes i les altres es troba en el pla on les situes. Potser parles d’elles com si

57 «Mon doute, amas de nuit ancienne s'achève / En maint rameau subtil»

58 «qui, demeuré les vrais / Bois même, prouve, hélas! que bien seul je m'offrais / Pour triomphe la faute idéale de roses. / Réfléchissons...»

59 «ou si les femmes dont tu gloses»

fossis un trobador del segle XII malinterpretat per un romàntic del XVIII. Aquest amor que els hi declares és una projecció d'un desig, una excusa per escriure, una invenció per escapar d'una acusació que no et pot fer mal. És la imatge d'un anhel que penses com a propi però no saps si els teus sentits la capten realment. Aquesta set, quin gust té? Em sabries dir quina olor fa el seu perfum, quin so emet la seva veu? La de la passió que et crema, vull dir. Em sabries respondre si et pregunto quin color té el vestit amb la qual la disfresses? Aquesta faula on et situes pertany a tot allò meravellós i fantàstic, a tot allò imaginari, mitològic o màgic, i et roba la facultat de demostrar les impressions que fan els objectes materials que t'envolten. Tu que inventes i t'ho acabes creient parles d'elles com un conte exòtic però ni tan sols saps si van existir⁶⁰.

I qui són elles? Elles són dues persones, Faune, a qui tu vas robar el nom. A una li has pres la il·lusió, l'alegria, l'entusiasme. L'has immers en un llac gelat i l'has ofegada sense apartar la mirada. L'has deixat buida, sola, impotent, desolada en mig de tanta aigua que ara té uns ulls com dues pedres. Si era més o menys casta, més o menys pura, més o menys verge, és irrellevant perquè l'has feta plorar. Tampoc haguessis pogut entendre què vol dir tot això si ignoraves deliberadament el passat que se li escapava de les parpelles. Què creus que guanyes amb la seva tristesa⁶¹?

A l'altra l'has deixada muda, inexpressiva; ha quedat allunyada de la seva llibertat, presa d'un estiu xafogós i pesat que l'esclafa, d'un sentiment de pena i dolor que només pot treure en forma de sospir. De fet, tota ella és un sospir, una expiració prolongada ocasionada per una forta emoció: i jo em demano, qui ha dit que aquesta emoció hagi sigut mai positiva? Dius tu que contrasta amb la primera, però això ho dius tu, Faune, no ho diu pas ella. La compares amb un vent suau, però és una brisa feta d'aire estancat que ha renunciat a tota esperança, que s'encalla amb la teva cabellera peluda. Què creus que guanyes amb la seva tristesa? T'estic dient que no, que la història tal i com l'expliques és mentida; no és veritat que una sigui diferent a l'altra⁶².

I amb tot això hi ha algú que es troba en un estat de desmai, de gran fatiga física, algú que pesa, que sua, que es troba immòbil i desplomat, que pateix calor i lluita –o sembla que ho fa– per deslliurar-se'n. Aquest que s'enfronta a un enemic invisible és l'inici d'un nou dia,

60 «Figurent un souhait de tes sens fabuleux!»

61 «Faune, l'illusion s'échappe des yeux bleus / Et froids, comme une source en pleurs, de la plus chaste:»

62 «Mais, l'autre tout soupirs, dis-tu qu'elle contraste / Comme brise du jour chaude dans ta toison? / Que non!»

un matí fresc. És l'oportunitat de tornar a començar que tu, Faune, estàs matant de calor. Ella, que és la veu de les que no tenen nom, imprudent i de manera incauta, vol seguir formant part de la història que ens disposem a narrar però no la deixes ni tan sols murmurar. Negues la possibilitat de pronunciar a tot allò que no sigui la teva veu, la meua veu perquè tu parles a través meu. I sentencies una melodia que ja havia estat pronunciada abans, per això les notes s'apilen les unes sobre les altres i formen uns acords que s'amaguen com conills⁶³.

I fora d'aquest escenari, d'aquest fangar ple de canyes, d'aquest espai on ens trobem ara mateix, l'únic vent que puc entendre, l'única ajuda a la que puc aspirar és un artifici. Veig algú que podria ser un model, que podria ser un exemple, que podria ser una inspiració però és un suport fals que, a més, n'estic segura, també m'abandonarà, ens abandonarà. Marxarà per tornar al lloc d'on ha vingut: un escenari elevat i presumptuós des d'on s'ho mira tot en la distància. La veu que exhala, m'arriba en forma de pluja seca i cau sobre un horitzó llis, on no hi ha cap lloc per amagar-se. Una pluja que no alimenta en un sòl que no és fèrtil escampa la teua història, Faune, de manera serena i visible. Ara el meu *jo* és la veu d'aquestes nimfes, per això vull explicar aquesta història i per això vull que la sentiu i que la sentiu i que la feu vostra⁶⁴.

1.3. Courante

Hi havia una vegada una natura que reposava en pau, que respirava tranquil·la, aliena a la lluita entre els astres i un *jo* que no li era familiar. Era una Sicília de campanya, una ègloga de Virgili, un escenari de pastors absents. Aquest paisatge, aquest lloc comú a tots els que l'hem pensat alguna vegada, va acabar sent saquejat, víctima d'una vanitat que és la vanitat del poeta. I malgrat que ell li exigia històries amb la veu forta i punyent, aquest llac seguia mut, cobert de flors boniques i delicades que es reflectien com petites estrelles sobre l'aigua, que

63 «par l'immobile et lasse pâmouison / Suffoquant de chaleurs le matin frais s'il lutte, / Ne murmure point d'eau que ne verse ma flûte / Au bosquet arrosé d'accords;»

64 «et le seul vent / Hors des deux tuyaux prompt à s'exhaler avant / Qu'il disperse le son dans une pluie aride, / C'est, à l'horizon pas remué d'une ride / Le visible et serein souffle artificiel / De l'inspiration, qui regagne le ciel»

cremaven com una pluja fina de tardor. Així, el poeta les va apel·lar i els hi va escriure tot allò que havien de sentenciar⁶⁵. Diu:

«Un dia, jo –òbviament, el protagonista d’aquesta història soc jo– jo estava fent servir la meva força per tallar uns joncs. Estava escapçant un tros de vida per un motiu totalment justificable: el talent. I no em mireu així, no penso problematitzar ara què entenem per talent, la qüestió és que començant per aquí em presento com una figura capaç de forçar el món. Jo estava tallant unes canyes per tal de fer sonar la melodia que heu sentit al principi i que ara torneu a escoltar i, de cop, vaig notar una presència blanca, com la d’un animal adormit. Es ponien el sol i una llum que oscil·lava entre el verd i el blau i que semblava trista o miserable cobria les vinyes. Les meves vinyes perquè jo també soc Bacus⁶⁶.

Abans, el que estava llegint era un preludi, una introducció que anunciava el principi de l’obra. I ara i tot el que vindrà després també ho serà encara que no actuï com a obertura perquè aquí estem parlant de la meua obra, la del meu jo que és el Faune. Aquest és un preludi lent, per tant m’ho prendré amb calma i vosaltres no us posareu nerviosos encara que a hores d’ara ja estiguen pensant en el final del monòleg. Recordeu que, de fet, encara no ha començat. És a partir d’aquest inici que neixen els crits dels ocells, que neixen les mentides interpretades per uns llavis que semblen becs. I amb aquesta melodia tant pot ser que s’aixequi un estol de cignes cap el cel o que s’enfonsi una comunitat de nàiades al fons del llac. I pot ser que aquestes nàiades, que també són nimfes, se salvin o s’ofeguin. Qui sap, ara no ve al cas i tampoc té gaire importància⁶⁷».

El sol declina, s’acaba el dia i la llum sembla que cremi aquest paisatge. El llac, les flors i les vinyes es tornen incandescents com si pel fet d’haver estat pronunciades s’haguessin esgotat i s’haguessin tornat fum; com si el temps les hagués travessat com un foc sense assenyalar ni apuntar, sense fer notar res del que passa sota seu. El dia cau, l’hora baixa ignorant per quina raó hi ha algú que, inert, es disposa a atacar. Si és per l’art que pronuncio, per l’art que canto o pel que projecto, tant li fa: hi ha algú que no es mou, que desitja i olora, que busca les parets verges com qui fa sonar un diapasó. I no ho anhela ni poc ni molt, sinó

65 «O bords siciliens d'un calme marécage / Qu'à l'envi de soleils ma vanité saccage / Tacite sous les fleurs d'étincelles, CONTEZ»

66 «Que je coupais ici les creux roseaux domptés / Par le talent; quand, sur l'or glauque de lointaines / Verdures dédiant leur vigne à des fontaines, / Ondoie une blancheur animale au repos:»

67 «Et qu'au prélude lent où naissent les pipeaux / Ce vol de cygnes, non! de naïades se sauve / Ou plonge...»

massa, i jo no sé vosaltres però a mi em fa una mica de por que algú desitgi massa perquè em sona com si un got vessés d'aigua o si un riure es trenqués de mal⁶⁸.

Com un animal nocturn, el Faune es va despertar del somni de tranquil·litat i se li va omplir el pit d'una calor viva i entusiasta, d'una energia intensa. Amb la protecció que atorga la nit a aquells que els agrada la foscor, es va plantar dret i sol, banyat per un toll de llum vella, un focus que el situà, d'aquesta manera, com a centre d'atenció dalt l'escenari. Era una claror antiga perquè venia de lluny i queia com el pes de la tradició sobre les espatlles dels que la saben suportar. Dins aquest marc, el Faune cridà «lliris!» i els lliris no es van girar i llavors els titllà d'ingenus, però ho eren realment? Vestits de blanc simbolitzen la innocència, la puresa i l'alegria, però el fet és que desconeixen el moment en què la mà que els aguanta ho deixarà de fer⁶⁹.

1.4. Sarabande

Així, en aquest escenari d'expectativa situem tres elements que no entenem com es relacionen ni sabem què volen dir. Primer de tot hi ha un no-res, un no-res que és diferent, un no-res que és diferent a tot allò que hem vist abans. Aquest no-res potser és dolç i, per tant, potser és agradable, càlid, tendre, suau. Però potser no. Potser aquest no-res resulta ser dòcil, obedient, mans, accessible, que accepta les normes i és guiat fàcilment. En qualsevol cas, aquest no-res que és d'aquesta manera és escampat arreu per uns llavis que són *seus*. De qui? De les nimfes o del Faune o de vosaltres que en parlareu, no ho sé. En aquest escenari hi ha uns llavis que divulguen una cosa oculta i ho fan amb males intensions. Podria ser que aquest no-res que ens és invisible i indesxifrabable el volguéssim guardar com un secret, com un tot desconegut, com una cosa que desitgem tenir guardada en un calaix. O en una boca. Però, de cop, aquesta boca s'obre i els llavis fan públic el no-res i el no-res queda a l'abast de qualsevol. Aquest és el primer element⁷⁰.

68 «Inerte, tout brûle dans l'heure fauve / Sans marquer par quel art ensemble détala / Trop d'hymen souhaité de qui cherche le la:»

69 «Alors m'éveillerai-je à la ferveur première, / Droit et seul, sous un flot antique de lumière, / Lys! et l'un de vous tous pour l'ingénuité»

70 «Autre que ce doux rien par leur lèvre ébruité»

En segon lloc hi ha un petó. *Un petó* sabem què vol dir però no sabem si aquest petó guarda relació amb els llavis del primer vers. El petó resulta que assegura, és a dir, confirma, promet, garanteix; el petó ratifica deslleialtat o un altre mal semblant i potser ho fa en silenci, potser ho fa suaument però de moment sabem que ho fa. No ens hem de fer els sorpresos, els petons sempre han anat de bracet amb el tabú, que té nom de xiuxiueig, i amb el pecat, que fa pudor de dimoni. Però hem de tenir clara una cosa: un petó ha de ser cosa de dos. O de tres, però no pot ser cosa d'un de sol. Aquest és el segon element⁷¹.

Finalment tenim el pit que és meu. De qui? Del *jo* que parla, és a dir del Faune. Aquest pit, diu ell, és verge de prova, és a dir, que mai ha estat tocat ni fet malbé ni fet servir per res que demostrï o verifiqui. Aquest pit, però, mostra una mossegada com si fos un testimoni en un judici vist per sentència. Aquesta ferida és misteriosa perquè no podem entendre que el pit estigui net i dentat alhora, que no s'hagi tocat i s'hagi atacat al mateix temps. A més, coneixem l'autora d'aquest acte: una dent que inspira veneració. Deu emanar aquest respecte perquè genera un efecte que és el mateix efecte que el del gat d'Schrödinger. La mossegada no sabem si existeix o no existeix, per tant existeix i no existeix alhora. Aquest és el tercer element⁷².

Tenim un no-res que s'escapa d'uns llavis que no són meus, tenim un petó que assegura malastrugança i tenim un pit que amaga i ensenya una mossegada. Són elements inconnexes que reboten i s'esvaeixen com ho fa la música en una caixa tancada però els estic plantejant aquí com a elements vàlids i verídics. Vosaltres els escolteu i potser penseu que sonen bé i que tenen sentit perquè els dic *jo rere* un faristol i amb la cara seriosa però realment us estic enganyant. És igual, què hi farem, oi? Si us embolico i us faig ballar el cap amb paraules difícils, si aguanto la vostra atenció i la deixo caure com en un *piano subito* és igual. Aquest misteri, aquest secret que és tan difícil d'explicar i de comprendre té com a confident el meu instrument: el sentiu? L'heu de sentir per força, és molt gran, és tan extens com una regió.

Aquesta flauta que sona i que escolteu atentament és com *jo*, com el Faune, vull dir. És una rèplica moral d'allò que em constitueix per dins, és una ànima bessona i per això ens entenem tan bé, s'entenen tan bé la flauta i el Faune, vull dir. La música sona sota el blau del cel i sobre el blau del riu, és interpretada per envoltar-nos amb aquest gust dolç i per fer-nos oblidar les penes, per no tornar a pensar ni en els seus llavis ni en cap petó ni en cap

71 «Le baiser, qui tout bas des perfides assure,»

72 «Mon sein, vierge de preuve, atteste une morsure / Mystérieuse, due à quelque auguste dent;»

mossegada de cap pit. Així, ell que en aquest capítol també soc jo perquè és la meua veu; ell gira una mica el cap per canviar de direcció aquest pensament incoherent i no sentir-se culpable i el torna a girar per apartar definitivament la boira nocturna que no el deixa dormir en pau, que no em deixa dormir en pau. Descansa la galta sobre el braç i entre el nas i l'orella i entre l'ull i el mentó hi ha una foscor estranya que li embruta el somriure⁷³.

Tanca els ulls i es deixa emportar per un solo llarg i lent i dins mateix d'aquesta melodia somia que tots nosaltres –no ell sol, sinó tu, jo, vosaltres, nosaltres– que nosaltres distrèiem la bellesa, l'enganyàvem i li fèiem canviar el curs. Desconcertàvem la que es trobava al nostre voltant i la de més enllà, la de tot arreu, i ho fèiem amb falsedats que parlaven d'ella, d'ella mateixa. El Faune somiava que nosaltres dèiem mentides a la bellesa per confondre-la i ho fèiem amb una veu naïf i crèdula, amb una veu que tenia una confiança excessiva amb allò que acabava d'escoltar, allò que parlava d'un no-res i d'uns llavis i d'un petó i d'un pit i d'una mossegada⁷⁴.

D'aquesta manera es dissipa, s'esvaeix, ens oblidem que una vegada hi va haver una esquena o un costat o unes espatlles o un cos blanc i pur aguantat per una columna vertebral i perseguit per una mirada cega, uns ulls tancats, per l'esguard del Faune, vull dir. Deixem aquest pensament elevat a les esferes, allà on es modula l'amor i neixen les estrelles i nosaltres ens quedem al terra. Ell dorm plaent i profund i nosaltres oblidem el que va passar ahir perquè no ens va passar a nosaltres. Ja no sentim res que ens pertorbi, és com si tot hagués sigut una quimera, com si tot plegat fos mentida, com si no hagués existit mai. Tot el que queda d'aquesta història estranya és una línia sonora, vana i pausada⁷⁵.

73 «Mais, bast! arcane tel élit pour confident / Le jonc vaste et jumeau dont sous l'azur on joue:»

74 «Qui, détournant à soi le trouble de la joue, / Rêve, dans un solo long, que nous amusions / La beauté d'alentour par des confusions / Fausses entre elle-même et notre chant crèdule;»

75 «Et de faire aussi haut que l'amour se module / Évanouir du songe ordinaire de dos / Ou de flanc pur suivis avec mes regards clos, / Une sonore, vaine et monotone ligne»

1.5. Menuet I

Des de l'inici del preludi hem sentit l'acusat, ara és el torn de la defensa. Ella s'aixeca i la reconeixen com a Syrinx i du un cartell al front que l'etiqueta de malvada. Malvada com l'Úrsula o la Cruella de Vil o la Malèfica o la Reina de Cors –«Que li tallin el cap!»–, així de malvada. S'aixeca del banc després que l'hagin perseguit i s'hagi hagut de transformar en un vegetal, després que l'hagin escapat i el seu acusador s'hagi quedat amb tots els seus trossets, després d'haver-se vist condemnada a repetir tot allò que li bufava el seu pitjor malson a cau d'orella. Ella s'aixeca i es dirigeix al públic que es troba ara i aquí present per explicar la seva versió dels fets, i abans que pugui dir res, algú li escup a la cara: «després de tot això, intenta tornar a néixer i espera'm al llac que tu i jo coneixem. Ja que t'has alçat, posats a fer, fes que la teva flor torni a obrir-se, que esclati de nou, que jo vindré a buscar-te». I aquest algú riu i gira sobre si mateix buscant aprovació⁷⁶.

I sense moure's, es queda dreta i es limita a escoltar com procedeix: «*Moi*», que és jo en francès però que sona com un petó forçat; *jo* –i sempre aquest jo, inclús ara– jo, que estic orgullós del rumor que he fet córrer, que estic satisfet amb la veu que escampo, seguiré fent el mateix fins que la terra m'ho impedeixi, seguiré parlant durant molt de temps de les deesses. Són afortunades de poder-se preservar dins un discurs aliè, tenen sort que parlis en nom seu pels segles dels segles i així les expliquis, les descriguis, les retratis, les pintis, les representis a la teva manera; i així les transformis en un quadre idolatrat i distant que es penja en una paret i no fa nosa. D'aquesta manera, i tal com dius tu mateix, podràs aixecar moltes cintures a la seva ombra. Faràs servir les dues mans i les posaràs a banda i banda del seu tronc i amb una gran habilitat i rapidesa les privaràs d'alguna cosa que se'ns escapa. Les obtindràs fàcilment i, amb força, les elevaràs cap al cel i ja no tornaran a baixar⁷⁷.

Ella, la que porta el nom de Syrinx, encara està dempeus esperant el seu torn però ningú la veu perquè totes les mirades estan centrades en aquell que parla com sempre ho ha fet. Quieta i discreta fa el paper que li han manat: fa de musa, la que inspira com a idea, la que serveix de vocatiu però de la qual no se n'espera cap resposta. D'aquesta manera, deixa que el Faune expliqui com va robar la fruita i en va xuclar la dolçor per tal d'oblidar les penes, com

76 «Tâche donc, instrument des fuites, ô maligne / Syrinx, de refleurir aux lacs où tu m'attends!»

77 «Moi, de ma rumeur fier, je vais parler longtemps / Des déesses; et par d'idolâtres peintures / À leur ombre enlever encore des ceintures:»

va riure i va fer així i aixà enlaire per ensenyar-ne les sobres al món, com va contemplar-les fins que es va fer de nit amb un desig violent de borratxera. Les sobres de la fruita, vull dir. Tots contemplen el sàtir i agraeixen la rauxa al deu del vi, a tots els agrada sentir historietes dionisíiques i aquesta és divertida perquè parla d'un home que és mig déu i mig cabra, que beu molt i persegueix noietes innocents i despallades⁷⁸.

És així com, des de dalt de la cadira, aixeca el braç i, en un posat dramàtic, apel·la el record i l'infla d'aire, el fa ben gran, ben gran, per tal que tots el puguem veure i no sapiguem que està buit per dins. Explica com s'amagava darrera uns joncs per espiar les nimfes que es trobaven en una clariana, al costat d'un llac. Segons l'únic protagonista possible d'aquesta història, elles desprenien una llum ardent que només s'apaivagava pel va i ve de les onades, fet que li va provocar un udol de ràbia que li naixia de la mirada. Amb aquest crit, el grup es va desfer i les nimfes van fugir tremolant. Va ser llavors quan va corre a perseguir-les com un nen petit s'apropa a un grup de coloms, pensant que segurament no els atraparà però convençut que, en qualsevol cas, en sortirà il·lès⁷⁹.

Dret i esbufegant després de la correguda, explica com va girar el cap i va descobrir dues nimfes que s'havien quedat adormides als peus d'un arbre, apartades de la resta. Totes dues, diu, s'entrellaçaven amb els braços nus, mig adormides, descansant després d'haver consumat el fet de ser dues, d'haver estat dues, després d'haver sigut dues, després d'haver recordat que aquesta acció s'explicaria com un mal. Ferides d'una melancolia dolça i mancades d'energia, reposaven lentament sense imaginar que estaven exposades a perills, sense entendre que quedar-se allà i així comportava riscos⁸⁰.

El Faune explica com s'hi va apropar i les va aixecar per la força, les va prendre i se les va endur. Sense desfer l'abraçada va arribar a un lloc ple d'arbres i d'arbustos i de muntanyes, espès i compacte, que impedia la vista de fora cap endins i d'endins cap enfora, banyat tot ell d'una ombra frívola. Precisament per la seva foscor, aquest lloc era detestat, odiat, profundament repudiat i les roses que hi naixien esgotaven tot el seu perfum mirant el sol que hi podia penetrar, li entregaven cadascuna de les seves últimes olors com si fos un sospir, un

78 «Ainsi, quand des raisins j'ai sucé la clarté, / Pour bannir un regret par ma feinte écarté, / Rieur, j'élève au ciel d'été la grappe vide / Et, soufflant dans ses peaux lumineuses, avide / D'ivresse, jusqu'au soir je regarde au travers»

79 «O nymphes, regonflons des SOUVENIRS divers. / Mon œil, trouant le joncs, dardait chaque encolure / Immortelle, qui noie en l'onde sa brûlure / Avec un cri de rage au ciel de la forêt; / Et le splendide bain de cheveux disparaît / Dans les clartés et les frissons, ô pierreries! / J'accours»

80 «quand, à mes pieds, s'entrejoignent (meurtries / De la langueur goûtée à ce mal d'être deux) / Des dormeuses parmi leurs seuls bras hasardeux;»

darrer esforç de lluita. Va ser allà, diu el Faune, on van jugar igual que ho fa el dia quan s'acaba, on es van moure lliurement per divertir-se. Jo no sé, però, si hi ha llibertat quan raptés algú que dorm, jo no sé si hi ha diversió quan jugues amb algú que no ha decidit participar-hi, amb algú que calla i observa com la seva història és narrada per una gola aliena⁸¹.

1.6. Menuet II

I amb tot, aquest jo que monopolitza el poema encara té la sang freda d'adreçar-se a un tu que és la còlera d'aquella que lluita, que és la irritació contra aquell que ataca, que és un descontentament violent acompanyat d'agressivitat; ell es dirigeix a aquesta ràbia, no a la nimfa, i li diu que l'adora. El Faune se sent atret no per la verge, sinó per la seva fúria, troba que el seu caràcter esquerp és deliciós, que el fet d'evitar una carícia és plaent, compara els seus llavis amb el foc o amb un llamp perquè no espera res més que no sigui el rebuig i la repugnància d'aquella que té entre els braços. Aquelles⁸².

Allò que busca és una por viva i que ningú expliqui, un temor que percep com a passatger però que arrelarà per sempre i es podrà de tant secret. Aquest és el tabú de la carn, però de la carn robada, de la que no ha estat ben explicada i s'ha entès malament. Aquest pànic ofegat transcorre tot el seu cos, el cos de les dues nimfes: dels peus al cap, passant per l'estómac, el fetge, els budells, els pulmons i el cor. És així i ho seguirà sent per la que plora i la que calla, per la que ell defineix com a inhumana, cruel, salvatge i la que diu que és tímida, insegura, modesta. És així i ho seguirà sent. I amb tot, encara es veuran obligades a deixar anar la seva innocència com si abandonessin un bé apreciat al fons d'un contenidor, com si deixessin oblidar el record en un racó que no fes nosa però un cop allà, criés pols i molsa. Vosaltres les veieu gaudir de tot això? Creieu que és divertit i digne pintar aquesta història amb bellesa, narrar-la amb frivolitat, esculpir-la i ballar-la i cantar-la de manera harmoniosa? Allò que abans era ingenuïtat ara es pinta de llàgrimes, d'un plor boig de tant desesperat, d'un

81 «Je les ravis, sans les désenlacer, et vole / À ce massif, häi par l'ombrage frivole, / De roses tarissant tout parfum au soleil, / Où notre ébat au jour consumé soit pareil»

82 «Je t'adore, courroux des vierges, ô délice / Farouche du sacré fardeau nu qui se glisse / Pour fuir ma lèvre en feu buvant, comme un éclair / Tressaille!»

lament que brolla fins que s'asseca. I amb tot, ell encara es postra en la potestat de suggerir que la humitat de l'ambient es deu a vapors menys tristos. Sí, els teus⁸³.

I ara, el Faune desplega tot de detalls morbosos que jo no reproduiré perquè no sumen res al que he vingut a dir i destrueixen i desvien el missatge. Parla de les nimfes com unes criatures pures i innocents que, o bé s'omplen d'emoció i es deixen seduir i excitar, o bé es tornen petites i simples sense entendre res del que està passant. El que he vingut a dir avui i aquí és que aquests dos personatges –que podrien ser dues persones– no són blanques ni suaus com dues plomes ni són confiades o ignorants o crèdules. Tampoc són objectes sexuals ni muses elevades, ni són pintures abstractes o mites llunyans o éssers fantàstics: aquestes nimfes són la representació de les vides que no es recorden, la realitat de moltes que es lleven amb el mateix sol que nosaltres, són el llegat d'una tradició que perpetua la violació com un tema vàlid per ornamentar, com una excusa frívola per guarnir⁸⁴.

I ara em mira i somriu perquè admet que ha comès un delictes però tots els presents sabem que no el confessarà. De fet, tots sabem que ni tan sols sospita haver-ne comès cap realment. De manera irònica i superficial, com si volgués clausurar la seva batalleta de forma interessant, afirma que el seu crim ha sigut deixar-les escapar, no haver-les retingut per sempre, no haver-les pogut privar de llibertat. Feliç d'haver vençut les pors –i jo em demano de qui són les pors i trobo que és una pregunta fàcil de respondre–, unes pors que són traïdores –i jo em demano a qui no són fidels aquestes pors i trobo que és una pregunta fàcil de respondre–; feliç d'haver vençut unes pors traïdores, dic, ell estava absort en una borratxera d'abús i de poder i no ho va veure venir. Per un sanglot ridícul i absurd, els braços del Faune es van afluirar i la presó de força que engabiava les nimfes es va desfer. I van fugir, diu, sense pietat, com si quedar-se hagués sigut un acte de clemència⁸⁵.

83 «Je t'adore, courroux des vierges, ô délice / Farouche du sacré fardeau nu qui se glisse / Pour fuir ma lèvre en feu buvant, comme un éclair / Tressaille!»

84 « [...] divisé la touffe échevelée / De baisers que les dieux gardaient si bien mêlée: / Car, à peine j'allais cacher un rire ardent / Sous les replis heureux d'une seule (gardant / Par un doigt simple, afin que sa candeur de plume / Se teignît à l'émoi de sa sœur qui s'allume, / La petite, naïve et ne rougissant pas:)»

85 «Mon crime, c'est d'avoir, gai de vaincre ces peurs / Traîtresses, [...] Que de mes bras, défaits par de vagues trépas, / Cette proie, à jamais ingrate se délivre / Sans pitié du sanglot dont j'étais encore ivre.»

1.7. Gigue

Però tant i fa, oi? És una pena, diu el Faune, que aquestes nimfes hagin fugit però el que està fet, fet està. Ell sempre tindrà l'opció de caminar cap al bon temps, cap allà on el cel és clar i les cares amables, i en podrà conèixer de noves i diferents –de nimfes, dic– i res serà tan greu i tot haurà sigut un record d'estiu, un somni d'estiu. I les banyes que li surten del crani i li foraden la pell seguiran embolicant-se amb les trenes d'aquestes altres criatures i també d'aquelles altres de més enllà per repetir de nou i de nou una història que es llegirà tal i com s'escrigui, que s'interpretarà tal i com es vulgui explicar⁸⁶.

L'únic protagonista d'aquesta història es torna a aixecar i torna a ocupar molt espai –tot aquest d'aquí i tot aquell d'allà– i es posa el dit índex davant del nas i fa així com si fos un professor de poble o un capellà experimentat. I alça la veu per dirigir-se a algú que no sabem veure, a un *tu* que sempre ha estat present però que no hem pogut diferenciar; s'està parlant a si mateix. Com si els seus ulls fossin un mirall i la seva panxa un escenari, com si tot el que ens ha narrat estigués justificat, ell mateix es divideix en dos per adreçar-se a la seva part dionisiaca, a la seva passió. Parla d'un fruit madur i morat que, alhora, també és un explosiu; d'aquesta manera, en una mateixa paraula hi té lloc la dolçor i la tendresa i la duresa de la guerra, hi té lloc la polpa i el suc i el metall rovellat. Parla d'una granada com si fos un niu d'abelles, parla d'una metàfora que és allò que tots desitgem i allò que tots evitem, l'amor i la mort⁸⁷.

I dins d'aquesta metàfora hi ha tot un eixam d'insectes sorollosos que neden entremig de la sang absoluta; una sang, diu, que és nostra i que s'enamora de qui la prengui com si fos un vi de missa. Fa servir una primera persona del plural que l'engloba a ell i al seu propi ego: un *jo* que és ell i un *tu* que és la seva passió, el seu desig. Allò que l'empeny i l'estira, li corre per les venes; és allò que li estripa les parets de pell, allò que regalima i vessa fins que el seu cos ja no és seu. I quan aquest bosc que ens fa d'escenari –un bosc fet de branques i tiges i flors– quan aquest bosc es tenyeix del daurat de la tarda i del fosc de la nit, llavors esclaten les fulles dels arbres de la mateixa manera que ho ha fet el pit del protagonista. Per mimetisme

86 «Tant pis! vers le bonheur d'autres m'entraîneront / Par leur tresse nouée aux cornes de mon front:»

87 «Tu sais, ma passion, que, pourpre et déjà mûre, / Chaque grenade éclate et d'abeilles murmure;»

romàntic, l'entorn rebenta d'exaltació i la natura es fusiona amb el Faune per donar un final èpic a aquest conte, com si fos un volcà⁸⁸.

Potser per això el poeta apel·la a Etna, que també és una nimfa, que també és de Sicília. Potser per això compara la sensibilitat d'una pell nua que repela el foc o la d'uns peus descalços que es cremen amb la lava i la fragilitat de les que escapaven dels seus petons. Potser per això compara la còlera greu o l'esclat eixordador de la tristesa amb l'evidència buida de trobar-se sol. Després d'una tremolor desconcertant arriba una calma tensa, després d'una sacsejada delirant només queda l'espai infinit entre l'un i l'altre. I el silenci⁸⁹.

I per compensar-ho buscaràs mirades còmplices més enllà de les branques més altes, més enllà dels troncs més llunyans, més enllà del llac i de les ombres i de les vinyes i de la sortida i la posta del sol. Per no sentir-te trist i per omplir-te d'eufòria faràs servir el sarcasme i t'ompliràs el pit com un gall; presumiràs de tenir allò que no tens perquè no és teu i reescriuràs la història per fer-nos creure que pateixes i et castiguen. Però ara qui t'escolta? Qui et mira⁹⁰?

La teva ànima i el teu cos es rendiran al pes que fa el sol quan cau al migdia. Deixaràs anar tot allò que dus a dins i tot allò que dus a fora. Les paraules no et caminaran més enllà de les dents, et pesaran les idees, el son, els records i t'inclinaràs fins a terra per fer una reverència a aquest astre orgullós i silent que tens sobre el cap. T'adormiràs com si vinguessis d'un gran àpat, com si haguessis negat un déu, com si el teu nom no hagués encapçalat mai un poema. T'estiraràs a la sorra de panxa enlaire per regalar-te uns glops de llum, per beure't el dia com ho fan els ceps i acomiadaràs el miratge d'aquest monòleg. Per tu ja no existeix. Ja no hi és. Elles ja no hi són. S'han desfet com una ombra⁹¹.

FI

88 «Et notre sang, épris de qui le va saisir, / Coule pour tout l'essaim éternel du désir. / À l'heure où ce bois d'or et de cendres se teinte / Une fête s'exalte en la feuillée éteinte:»

89 «Etna! c'est parmi toi visité de Vénus / Sur ta lave posant tes talons ingénus, / Quand tonne une somme triste ou s'épuise la flamme»

90 «Je tiens la reine! / O sûr châtement...»

91 «Non, mais l'âme / De paroles vacante et ce corps alourdi / Tard succombent au fier silence de midi: / Sans plus il faut dormir en l'oubli du blasphème, / Sur le sable altéré gisant et comme j'aime / Ouvrir ma bouche à l'astre efficace des vins! / Couple, adieu; je vais voir l'ombre que tu devins»

2. *Les dues nimfes*. Descripció del guió il·lustrat

«Even my pices that are silent have a kind of sound because you can feel the movement in it and you can understand that there is a kind of chord».

Bill Viola (2013)⁹²

De la mateixa manera que en el cas del monòleg, l'elaboració del discurs visual sorgeix a partir del desplegament semàntic d'algunes de les paraules que formen el poema. En aquest cas, però, no és el poema sencer el que es troba inclòs dins del discurs cinematogràfic, sinó que hi apareixen només aquelles paraules que ens han permès, d'una banda, explicar les ressonàncies més significatives del poema i, de l'altra, traçar un arc evolutiu en totes tres articulacions visuals.

A continuació exposem l'explicació de les imatges per tal d'entendre la lògica que les articula i, al document annex⁹³, trobareu el guió il·lustrat que servirà de guia i material base de proposta per al coreògraf, el director de cinema i el videoartista que s'encarreguin d'elaborar cadascun dels discursos. El document en qüestió ha estat elaborat per Enric Vilageliu Arnella, graduat per l'Escola Superior de Cinema de Catalunya i director del documental *El xoc* (2018) i del curtmetratge *Tens talent* (2018), a partir d'un croquis que hem ideat prèviament. L'explicació que segueix està enumerada seguint les unitats de significat i, al seu torn, de cada unitat se'n seleccionen tres paraules: una pel discurs cinematogràfic, una per la coreografia i una per la part videoartística.

En un primer moment havíem pensat en projectar aquest llenguatge audiovisual directament a les parets de l'escenari, però ens arrisquem a dependre de l'espai i a estar limitats per les característiques del teatre. És per això que ens plantegem fer servir pantalles – més manejables i amb una lluminositat directa– i aprofitar aquest gest per fixar-nos en l'ús que en fa Bill Viola⁹⁴, un dels artistes contemporanis pioners del videoart més reconegut

92 Declaració a l'entrevista titulada «The Tone of Being» a càrrec de Christian Lund de Louisiana Channel al Luisiana Museum of Modern Art. Disponible a l'enllaç: <https://www.youtube.com/watch?v=zkeG4GJQ-H4> [última consulta: 30/11/2020].

93 Document entregat juntament amb el present treball i titulat «Les dues nimfes. Guió il·lustrat».

94 A finals del 2019, La Pedrera, el Liceu i el Palau de la Música –entre d'altres institucions catalanes– van girar una exposició d'aquest conegut videoartista titulada «Miralls de l'invisible». Més informació disponible al següent enllaç: <https://www.lapedrera.com/ca/agenda-activitats-barcelona/exposicions-antiors/bill-viola-miralls-de-linvisible> [última consulta: 29/11/2020].

internacionalment. De la mateixa manera, també creiem que pot facilitar la contextualització de l'espectacle el fet de projectar els versos que va seguint cada escena en francès i en català⁹⁵.

2.1. Prélude

1. Ces nymphes, je les veux perpétuer.

«Nymphes»: A l'articulació del videoart hi apareix el color «cuisse-de-nymphe» o rosa pàl·lid, i pàl·lid és allò que no té força, que és dèbil. Aquesta ambientació ens quadra i encaixa amb l'inici del monòleg, que comença com un conte i, aparentment, no busca conflicte.

«Je»: El jo narratiu està problematitzat al llarg de tot l'espectacle i mai s'acaba d'assentar. Tampoc en el poema arribem a saber si aquest jo és l'autor, el Faune o el lector. Entenent la influència del cristianisme en la nostra tradició, fem un paral·lelisme amb la santíssima trinitat –pare, fill i esperit sant– i comencem el discurs cinematogràfic amb un colom –símbol de l'esperit sant– que alça el vol cap al cel.

«Perpétuer»: El discurs coreogràfic és el que s'encarregarà de traduir en gestos aquesta voluntat de fer durar per sempre, de prolongar, de conservar que ja s'enuncia al primer vers del poema. Busquem uns moviments que transmetin una idea de solidesa, de permanència, de base.

2. Si clair, / Leur incarnat léger, qu'il voltige dans l'air / Assoupi de sommeils touffus. / Aimai-je un rêve?

«Incarnat»: Si a la primera escena de l'articulació del videoart parlàvem del color «cuisse-de-nymphe», en la segona continuem amb aquesta línia parlant del color «incarnat», que passa de un rosa pàl·lid al vermell de la cirera o de la carn. Aquesta evolució cap a un

95 Proposem fer servir la traducció al català de Josep Navarro i Santaaulàlia, disponible a l'edició de *Vint-i-cinc poemes* de Quaderns Crema (1986).

color més fosc trenca amb l'aparent innocència de l'inici i embolcalla l'escenografia en un ambient més proper a la duresa del missatge que volem transmetre.

«Assoupi de sommeils touffus»: El fet d'endormiscar-se, de tenir un somni dens, espès i que aquest fet sigui dins l'aire, ens va bé d'encadenar-lo amb l'escena cinematogràfica anterior del colom: per això és l'ocell que acluca els ulls. La imatge que presentem introdueix la noció de son i, conseqüentment, de somni. Aquest element apareixerà de nou, també, dins el discurs del migmetratge.

«Voltige»: L'acció de giravoltar per l'aire i amb lleugeresa encaixa molt bé dins l'articulació coreogràfica. En aquest primer moviment veiem una ballarina que encara no té atributs; es desenganxa del terra –els primers moviments anaven dirigits a la idea de perpetuar– i es desplaça de manera lliure per tot l'escenari, com si acabés de néixer i estigués fascinada per l'espai.

3. Mon doute, amas de nuit ancienne, s'achève / En maint rameau subtil, qui, demeuré les vrais / Bois même, prouve, hélas! que bien seul je m'offrais / Pour triomphe la faute idéale de roses. / Réfléchissons...

«Amas»: Aquest conjunt de coses acumulades i aglomerades, visualment les podem explicar a través del discurs del videoart: després d'haver exposat un color i un altre, fem evolucionar la narrativa plàstica cap al que serà una forma iconogràfica. Hi pot haver un joc de tonalitats i formes a lliure elecció per part del videoartista.

«S'achève»: Podem relacionar el concepte d'«acabar» amb el de posar límits: una cosa s'acaba en el moment en què es troba delimitada. És per això que, si en un primer moment situàvem el discurs cinematogràfic en un espai exterior, ara apareix una finestra que emmarca la nostra mirada com si fos un quadre. La il·lusió de situar-nos al mateix pla que el colom es trenca quan descobrim que ens trobem en un interior.

«Réfléchissons»: De la mateixa manera que Mallarmé subratlla el verb «reflexionar» fent un salt de línia, aquí també l'hem volgut assenyalar a través del moviment, en un gest que associem de manera directa amb aquesta acció. Staring (2016: 7), d'una manera semblant, relaciona aquesta paraula del poema de Mallarmé amb el fet d'estirar-se per part del ballet Nijinsky. Nosaltres, però, farem servir aquest gest més endavant, quan ens referim al *repòs*.

4. ou si les femmes dont tu gloses / Figurent un souhait de tes sens fabuleux!

«Figurent»: Aquella barreja a l'escena de videoart anterior es torna figurativa i acaba agafant forma de rosa. Passem d'un pla abstracte a un de figuratiu que, a més, va lligada al concepte de «roses» que veiem a la unitat de significat anterior.

«Femmes»: En aquest moment no està parlant només de nimfes, sinó de dones en general, per això –i aprofitant que en el discurs cinematogràfic hem passat d'un exterior a un interior– veiem plans detall d'una persona llegida com a dona. Aquesta imatge ens recorda a Redon (Cellier, 1974: 371) i a la metàfora del perfil de la dona –allò que anomena «le profil de lumière»– com a pensament del poeta.

«Toi»: És la primera vegada que apareix un «tu» en el poema, és per això que hem cregut adequat ressaltar-ho, en aquest cas a través de la dansa, perquè ens permet introduir la segona ballarina. El jo que havíem escoltat fins ara s'enfronta –encara no sabem de quina manera– amb una altra veu i, a més, ho fa doblement: amb un pronom personal i amb un de possessiu. En el treball amb la coreògrafa buscarem la manera de potenciar aquest número dos.

2.2. Allemande

5. Faune, l'illusion s'échappe des yeux bleus / Et froids, comme une source en pleurs, de la plus chaste:

«Pleurs»: Seguint amb el joc dels colors, aprofitem l'articulació del videoart per fer ploure unes gotes blaves sobre la imatge anterior fins deixar-ho tot cobert d'aquest color. Aquí estem insistint amb els atributs de fredor, pluja i tristesa que defensàvem a la primera part.

«Yeux»: Venim d'una presentació d'un cos femení en el discurs cinematogràfic, ara veiem la cara i concretament els ulls de la persona en qüestió. Tot i que no plora, el fet de situar aquesta pantalla al costat de la del discurs videoartístic on hi veiem unes gotes que cauen, ens porta a relacionar aquestes dues informacions. És semblant al que Alcázar descriu com a muntatge (1998: 131) però la combinació de situacions per crear la imatge total no és entre l'actor i la projecció, sinó entre dues projeccions.

«La plus chaste»: Les robes llargues i amples de Loïe Fuller i el tipus de dansa que promou ens permeten crear una connexió amb aquest primer personatge que ens presenta

Mallarmé. D'aquesta manera, es coordinen les tres projeccions per tal d'oferir a l'espectador una imatge complementària del que s'està explicant. Recordem com el poeta (Mallarmé, 1951: 308), parlant de Fuller, compara la delicadesa dels vels amb la lectura dels versos poètics i d'una «transition de sonorités aux tissus» i compara el vel a la música (1951: 309). Aquesta sonoritat la trobarem més endavant, al discurs musical.

6. Mais, l'autre tout soupirs, dis-tu qu'elle contraste / Comme brise du jour chaude dans ta toison?

«Chaude»: Seguint la línia de l'escena videoartística anterior, ara també plou però, en aquest cas, és un color càlid com el taronja i, com abans, també deixa la pantalla coberta d'aquest color. Lehmann (2006: 95) atribuïa la calidesa a allò més humà de l'espectacle, en contraposició a la presència de tecnologies o pantalles. Nosaltres, però, portem aquesta dicotomia als dos personatges femenins de la performance.

«Soupirs»: El fet de sospirar va lligat amb el nas i la boca, és per això que, després de veure els ulls d'un personatge en el discurs cinematogràfic, ara veiem aquesta altra part de la seva cara. D'altra banda, lliguem la idea de mudesa, un dels atributs d'aquest personatge, amb els llavis quietes i semi-oberts. El concepte de «brise» també va estretament lligat al de «soupirs»: en aquest sentit, podrem entendre com la persona que veiem a càmera respira suaument.

«L'autre»: Si abans hem presentat Loïe Fuller, ara presentem Isadora Duncan en aquesta articulació coreogràfica. Com apuntàvem prèviament, la veiem inefable, sensual, lliure, es mou en uns gestos naturals i du vels lleugers. Recordem el que apuntava Munro (1952: 238): «Ses danses de style grec étaient généralement gracieuses, flexueuses et tridimensionnelles, plutôt qu'anguleuses et confinées dans le plan».

7. Que non! par l'immobile et lasse pâmoison / Suffoquant de chaleurs le matin frais s'il lutte, / Ne murmure point d'eau que ne verse ma flûte / Au bosquet arrosé d'accords;

«Accords»: El taronja anterior s'agrupa en forma circular i, darrere seu apareixen els últims tres colors que hem vist a la pantalla de videoart formant, així, un acord tríada. La noció d'«acord» va associada a una suma de melodies, de línies melòdiques individuals i, en aquesta proposta, estem presentant els colors que hem associat a una nimfa, a l'altra i a la idea general de nimfes: totes juntes. És una suma d'individualitats.

«Eau»: Aquesta aigua que murmura al mig d'un bosc la podem relacionar fàcilment amb un riu. Sortim de nou a l'exterior en el llenguatge cinematogràfic per mostrar aquest paisatge. Anteriorment, haurem pogut escoltar el curs de l'aigua d'un riu en el discurs sonor, però no en aquest moment: aquest desplaçament és buscat i ens interessa.

«Lutte»: En aquest conjunt de quatre versos hi ha una idea de lluita entre contraris – també la trobem en la presentació dels personatges, recordem Code (2011: 512)– que voldrem representar a través de la dansa. Aquesta fatiga física i defalliment calorós de la primera part es contraposa a la frescor d'un nou dia que comença.

8. et le seul vent / Hors des deux tuyaux prompt à s'exhaler avant / Qu'il disperse le son dans une pluie aride, / C'est, à l'horizon pas remué d'une ride / Le visible et serein souffle artificiel / De l'inspiration, qui regagne le ciel.

«Horizon»: L'acord anterior del videoart s'allarga fins a convertir-se en una sola línia: l'horitzó. Podem proposar al videoartista que aquesta línia tingui un moviment, com la d'un electrocardiograma que ja no marca cap freqüència cardíaca.

«Ciel»: Si venim de veure la terra a la part cinematogràfica, ara girem la càmera cap al cel. Dins aquesta unitat de sentit també trobem la idea de vent i de buf que ens condueixen a mirar enlaire.

«Inspiration»: Després de presentar un personatge i l'altre en aquesta articulació coreogràfica, aprofitem la idea d'inspiració per posar-les en relació. De la mateixa manera que en la pantalla o projecció videoartística fusionem les tres individualitats, aquí també encarem els dos personatges per buscar una pau, una calma.

2.3. Courante

9. O bords siciliens d'un calme marécage / Qu'à l'envi de soleils ma vanité saccage / Tacite sous les fleurs d'étincelles, CONTEZ.

«Marécage»: Podem explicar aquest lloc inestable del qual no en veiem el fons i que s'empassa tot allò que toca amb l'articulació de videoart. A l'exemple presentat dins el guió

il·lustrat hi trobem la imatge d'un forat negre però no és una proposta tancada sinó un punt de partida que resta a l'espera d'aportacions per part del videoartista.

«Bords siciliens»: Continuem amb la presentació cinematogràfica d'escenaris exteriors: veiem un llac mut sota un llit de flors. Aquest serà l'escenari en el que s'esdevé la trama principal d'aquesta narrativa.

«CONTEZ»: Aquest «CONTEU» el podem relacionar amb un gest que va de dins cap enfora, un gest que s'ha de fer amb els braços i que, per tant, ens encaixa poder-lo explicar a través de la dansa de Loïe Fuller. És una invitació: ballarina mirarà directament a càmera per tal d'apel·lar directament al públic.

10. « Que je coupais ici les creux roseaux domptés / Par le talent;

«Couper»: El fet de tallar ens funciona explicat a través del videoart per acabar amb l'escena anterior i donar pas a la següent. Proposem fragmentar la imatge com si l'estiguessin tallant ràpidament.

«Roseaux»: En el discurs cinematogràfic, apropem la càmera a allò que hem vist des de lluny: les canyes que envolten el llac. Ens situem en un escenari que s'enllaça directament amb la iconografia del relat mitològic de Pan i Syrinx.

«Domptés»: Les excepcions que ressonen d'aquesta paraula funcionen bé amb l'escena de la ballarina: el fet de reduir, de sotmetre, de tornar inofensiu, ens permet acabar l'escena anterior de Fuller. La ballarina va retrocedint en la magnitud dels seus moviments fins quedar encongida.

11. quand, sur l'or glauque de lointaines / Verdures dédiant leur vigne à des fontaines, /
Ondoie une blancheur animale au repos:

«Blancheur animale»: Aquesta blancor la podem relacionar amb una gran taca blanca que va cobrint la pantalla de l'articulació del videoart a poc a poc. Se suma als talls que veiem a l'anterior unitat de significat per tal de deixar enrere la imatge.

«Lointaines verdure [...] vigne [...] fontaines»: Mostrem aquest paisatge a través de l'articulació cinematogràfica. El llac que veiem anteriorment va acompanyat d'un escenari típicament bucòlic.

«Repos»: Aquest repòs ens serveix per introduir la coreografia de Nijinsky, l'escena inicial on la persona que es troba dalt de l'escenari es troba inclinada sobre una pedra. En aquest cas, però, la ballarina és la que s'inspira en Isadora Duncan, que hem presentat abans.

12. Et qu'au prélude lent où naissent les pipeaux / Ce vol de cygnes, non! de naïades se sauve / Ou plonge...»

«Cygnes»: Com si es tractés d'un *zoom out*, el blanc de l'escena anterior resulta ser un cigne. El mostrem en un posat elegant, segur de si mateix, altiu. El videoartista podrà decidir si l'ensenya a través del pla detall o es manté en un pla general.

«Se sauve ou plonge»: Encara en el discurs cinematogràfic anterior, on podíem veure un paisatge, entra a pantalla un personatge que camina fins arribar al llac i s'hi llança de cap i, per tant, s'enlaire i s'hi capbussa.

«Prélude lent»: La ballarina segueix la coreografia de Nijinsky però de forma molt pausada. Haurà de ser exagerat per subratllar la idea de «preludi lent».

13. Inerte, tout brûle dans l'heure fauve / Sans marquer par quel art ensemble détala / Trop d'hymen souhaité de qui cherche le la:

«L'heure fauve»: És l'hora de les bèsties, busquem un canvi de to. El cigne que vèiem a l'articulació del videoart obre el bec i ens endinsem a la seva gola fins que queda tot negre.

«Tout brûle»: El pla cinematogràfic anterior crema, ho entenem de manera literal. L'agressivitat que desprèn el pla videoartístic també la veiem reflectida en el discurs cinematogràfic.

«Inerte»: Hem anat exagerant la lentitud dels moviments fins que la ballarina resta quieta. Aquest posat de suspensió contrasta amb el dinamisme violent dels altres dos discursos.

14. Alors m'éveillerai-je à la ferveur première, / Droit et seul, sous un flot antique de lumière, / Lys! et l'un de vous tous pour l'ingénuité.

«Lys»: Aquí ens va molt bé partir d'una imatge de Loïe Fuller girant per transformar-la en lliri. Sovint s'ha associat la seva dansa amb una flor o una papallona: en aquest situem la ballarina en el pla videoartístic per fusionar les propostes.

«S'éveiller»: Dins el pla cinematogràfic, descobrim com l'escena anterior havia estat un malson, veiem un interior i una persona que es desperta sobresaltada. Aquesta és la segona vegada que fem explícita la idea de somni dins la *performance*: com a espectadors també se'ns ha fet impossible discernir on començava i on acabava el fet oníric. Hem volgut materialitzar, d'aquesta manera, la crisi del present i de la realitat tangible que comentàvem a la primera part del treball.

«Lumière»: De manera literal, tornem a veure les dues ballarines dretes i sota dos focus: un amb la llum freda per Loïe Fuller i l'altra amb la llum càlida per Isadora Duncan, insistint encara en aquesta caracterització que hem anat veient als altres dos discursos audiovisuals.

2.4. Sarabande

15. Autre que ce doux rien par leur lèvres ébruité, / Le baiser, qui tout bas des perfides assure, / Mon sein, vierge de preuve, atteste une morsure / Mystérieuse, due à quelque auguste dent;

«Rien»: Aprofitem el canvi de moviment o capítol i el joc de colors que hem anat detallant per començar amb la pantalla videoartística de color gris, simbolitzant el no-res.

«Baiser»: La persona que s'havia aixecat sobresaltada, ara es troba davant d'un mirall, es fa un petó als dits i després toca el seu reflex, com si es volgués consolar. Veiem a un personatge introspectiu i sensible.

«Une morsure mystérieuse»: Dins el discurs coreogràfic, les ballarines es mouen incòmodes com si els molestés la roba sobre el pit, com si hi tinguessin una mossegada misteriosa.

16. Mais, bast! arcane tel élut pour confident / Le jonc vaste et jumeau dont sous l'azur on joue:

«Azur»: És un terme que pot fer referència al blau, seguint amb aquest joc de tonalitats l'introduïrem fent aigües sobre el gris del videoart.

«Arcane»: Mot que té reminiscències màgiques, relacionades amb l'alquimisme, per això la càmera es fixa en allò que hi ha sobre el tocador, sota el mirall.

«Jumeau»: Les ballarines, encara situades sota el focus de llum, acaben fent els mateixos moviments però en mirall, fent referència a la rèplica.

17. Qui, détournant à soi le trouble de la joue, Rêve, dans un solo long, que nous amusions
/ La beauté d'alentour par des confusions / Fausses entre elle-même et notre chant
crédule;

«Solo»: Les aigües que vèiem a la pantalla anterior s'estiren fins a convertir-se en un pentagrama. Estem realitzant un espectacle interartístic, per tant ens interessa que hi hagi elements característics d'un art dins un altre de diferent.

«Alentour»: Al voltant, presentem un pla-seqüència en el que la càmera gira sobre si mateixa i ens mostra l'habitació en la que es troba el nostre personatge.

«Rêve»: Els focus s'apaguen i les dues ballarines cauen al terra en un somni profund. Tornem a fer present el fet oníric, que ja és molt present en l'obra original.

18. Et de faire aussi haut que l'amour se module / Évanouir du songe ordinaire de dos / Ou
de flanc pur suivis avec mes regards clos, / Une sonore, vaine et monotone ligne.

«Ligne»: Les línies del pentagrama s'uneixen fins a formar-ne una de sola, que comença sent més gruixuda però a poc a poc va decreixent. Aquests canvis de dinàmica els anirem trobant al llarg de tots els discursos.

«Regard clos»: Després de completar la volta i de veure tota l'habitació, ens tornem a trobar la finestra de l'inici. La persona que es trobava dins, ara és fora i clava una mirada directa a l'interior.

«Flanc»: Aquest costat, la part lateral del cos, hi fem referència a través del discurs coreogràfic. Des del terra, les ballarines el mostraran d'alguna manera a detallar amb la persona encarregada de dissenyar els moviments.

2.5. Menuet I

19. Tâche donc, instrument des fuites, ô maligne / Syrinx, de reflleurir aux lacs où tu m'attends!

«Reflleurir»: Dins l'articulació de videoart, veiem la rosa de l'inici però quan comença a florir els pètals cauen. Trobem una connotació negativa en un fet teòricament positiu: aquesta dicotomia també l'hem llegida en el monòleg.

«Lacs»: La persona que abans es trobava a la finestra ara s'aproxima fins el llac que hem presentat abans i s'ajup. A partir d'aquest moviment o capítol comença la trama més narrativa d'aquest discurs.

«Syrinx»: A la coreografia, aprofitem el canvi de moviment o capítol per canviar el vestuari, que torna a ser el neutre de l'inici. Les ballarines reproduïxen la coreografia de Nijinsky en el moment en què entren les nimfes a l'escenari.

20. Moi, de ma rumeur fier, je vais parler longtemps / Des déesses; et par d'idolâtres peintures / À leur ombre enlever encore des ceintures:

«Peintures»: Dins l'articulació de videoart, els pètals que queien de la rosa es transformen en gotes de pintura. Juguem amb les textures tal i com Debussy ho fa musicalment en el seu preludi.

«Ombre»: Dins l'articulació cinematogràfica, veiem com a l'altra banda del llac hi ha una persona a l'ombra d'un arbre. Aquesta «ombra» no té res a veure amb la que veurem a l'última unitat de sentit: la que veiem ara és plaent i acull la situació que ha d'esdevenir.

«Ceintures»: Les ballarines, que estan reproduint la coreografia de Nijinsky, s'estronquen per posar-se les mans a la cintura i quedar-se immòbils, com si els hi fes mal. Veiem una idea de dolor que va apareixent al llarg de l'obra en aquest discurs.

21. Ainsi, quand des raisins j'ai sucé la clarté, / Pour bannir un regret par ma feinte écarté, / Rieur, j'élève au ciel d'été la grappe vide / Et, soufflant dans ses peaux lumineuses, avide / D'ivresse, jusqu'au soir je regarde au travers.

«Lumineuses»: Les gotes de pintura fan un basal, que es transforma en morat i és envoltat per una àuria de llum.

«Raisins»: La persona que vèiem a l'altra banda del riu s'està menjant uns grams de raïm. Podem disposar l'actriu de manera mimètica a la del ballarí de Nijinsky per tal de fer-hi referència.

«D'ivresse»: En el discurs dansat, entra un tercer personatge com si anés begut. Aquest personatge farà referència al Faune.

22. O nymphes, regonflons des SOUVENIRS divers.

«Nymphes»: Tornem a recordar la idea de l'inici, el rosa pàl·lid de la pantalla de videoart que fa referència al color «cuisse-de-nymphe».

«SOUVENIRS»: Aquest record el veiem en la mirada de la protagonista de l'articulació cinematogràfica, a qui li ve la imatge del malson d'abans. De nou, tornem a introduir el dubte i a difuminar les fronteres entre somni, record i realitat.

«Regonflons»: Verb que fa referència al fet d'omplir d'aire, fer augmentar de volum. Aquesta idea la veurem reflectida dins l'articulació coreogràfica, on el personatge que acabem d'introduir ocuparà un espai d'orgull i seguretat a través d'aquests moviments.

23. « Mon œil, trouant le joncs, dardait chaque encolure / Immortelle, qui noie en l'onde sa brûlure / Avec un cri de rage au ciel de la forêt;

«Immortelle»: Per fer referència a la immortalitat tornarem a utilitzar el recurs de l'àuria lluminosa a la pantalla de videoart, però en aquest cas amb el color que acabem de presentar – aquest rosa pàl·lid–. És una manera de fusionar dos propostes que havíem presentat de manera separada.

«Joncs»: La idea d'espiar a través dels joncs la veurem a l'articulació cinematogràfica, quan la protagonista observi a l'altre personatge des de la distància. Seguim, d'aquesta forma, amb les referències mitològiques.

«Rage»: Aquest tercer ballarí, després que s'hagi inflat el pit, explotarà de ràbia. Hem pogut observar un creixement enèrgic molt accentuat que ens ha de servir per activar l'estat d'alerta de l'espectador.

24. Et le splendide bain de cheveux disparaît / Dans les clartés et les frissons, ô pierreries!

«Pierries»: Aprofitem la qüestió lluminosa de l'articulació videoartística per transformar el color rosa i fer-li agafar forma de diamant. Tant el color com la forma fan referència a les nimfes.

«Bain»: El personatge que observava la protagonista de l'articulació cinematogràfica entra dins el llac. Apropem de forma cautelosa aquestes dues persones.

«Disparaît»: Les dues ballarines que havien quedat en un segon pla fins ara, desapareixen de l'escenari. Com en el ballet de Nijinsky marxen per un costat.

25. J'accours; quand, à mes pieds, s'entrejoignent (meurtries / De la langueur goûtée à ce mal d'être deux) / Des dormeuses parmi leurs seuls bras hasardeux;

«Mal»: Dins la pantalla de videoart, el diamant s'enfosqueix, com si es tornés maligne. Introduïm una ambientació més tèrbola que ens fa avançar discursivament.

«Deux»: Veiem els dos personatges dins l'aigua en un mateix pla. Ja ens havíem referit al concepte de *dos* o de *duplicitat* anteriorment en el discurs coreogràfic.

«Accourir»: El tercer personatge corre per perseguir-les però es queda a la frontera de l'escenari, igual que en cas de Nijinsky en l'anàlisi que llegíem d'*Staring* (2016).

26. Je les ravis, sans les déseñlacer, et vole / À ce massif, haï par l'ombrage frivole, / De roses tarissant tout parfum au soleil, / Où notre ébat au jour consumé soit pareil.»

«Déseñlacer»: Una cinta negra enllaça el diamant. Busquem una imatge que sigui inquietant per contrastar amb el que s'està esdevenint a la pantalla cinematogràfica. Aquesta idea de contrast entre llenguatges és un dels exemples del que comentava Jean-Nicolas Illouz (2012; 10) –«les arts s'excluent à proportion inverse de ce qu'ils s'attirent»– és un doble moviment que veiem de manera repetida dins mateix dels discursos però també entre llenguatges. Ens hi trobarem de nou a l'inici del següent moviment.

«Ravir»: Les dues persones que veiem en el pla s'esquitxen i juguen dins l'aigua: és el fet de gaudir del moment, busquem una escena plaent i agradable.

«Ébat»: El tercer personatge es mou en total llibertat, són gestos de distensió, que aparenten divertiment. Aquesta proposta serà revisable amb la coreògrafa.

2.6. Menuet II

27. Je t'adore, courroux des vierges, ô délice / Farouche du sacré fardeau nu qui se glisse /
Pour fuir ma lèvre en feu buvant, comme un éclair / Tressaille!

«Feu [...] éclair»: Aprofitem el canvi de moviment o capítol per crear una tempesta a la pantalla de videoart. És un escenari caòtic on el cel és fosc i hi ha llamps i foc.

«Adorer»: Dins el discurs cinematogràfic, veiem un primer pla d'un personatge i de l'altre i, per primera vegada, apareixen els subtítols «Je t'adore». El fet que ho diguin elles així canvia de manera radical el sentit que, d'altra banda, estem atorgant a aquest mateix «Je t'adore» dins el monòleg. Tornem a buscar el doble moviment d'atracció-rebuig envers els altres llenguatges per fer evident l'autosuficiència dels discursos i per plasmar d'una forma visual allò que havíem desplegat a la primera part.

«Fuir»: El tercer personatge s'aproxima a les altres dues ballarines i elles retrocedeixen. La primera accepció presentada pel diccionari Larousse per aquesta paraula és «Quitter rapidement un lieu pour échapper à une menace, à un danger réel ou supposé».

28. la frayeur secrète de la chair: / Des pieds de l'inhumaine au cœur de la timide / Qui
délaïsse à la fois une innocence, humide / De larmes folles ou de moins tristes vapeurs.

«Larmes»: Cau una pluja de llàgrimes que apaga a poc a poc el foc en el discurs videoartístic. Ja havíem vist un incendi a la pantalla cinematogràfica: fem circular diferents conceptes entre llenguatges, els presentem de manera desplaçada com si un quintet de corda es passés la melodia. Altres exemples són l'aigua del riu –entre el discurs sonor i el cinematogràfic– o la rosa –entre el discurs videoartístic i el monòleg–.

«Pieds»: veiem els peus dels personatges de la pantalla cinematogràfica quan surten del llac. És un pla semblant al que hem vist anteriorment quan fèiem referència a «femmes».

«Frayeur»: Després de l'amenaça, transmetem el sentiment de por. Les ballarines fan el mateix moviment que la nimfa de Nijinsky quan s'espanta i aixequen els braços.

29. Mon crime, c'est d'avoir, gai de vaincre ces peurs / Traîtresses, divisé la touffe
échevelée / De baisers que les dieux gardaient si bien mêlée:

«Mêlée»: La pluja que ha apagat el foc es va acumulant i es barregen els dos elements fins que l'aigua ho cobreix tot. Volem que les fronteres que separen els elements es difuminin i materialitzar, així, el dubte, que acompanya el poema original d'inici a fi.

«Baiser»: A la pantalla cinematogràfica, s'escabellen per eixugar-se els cabells, se'ls separen en dos, es miren i una li fa un petó a l'altra. D'aquesta manera fem referència, també, al vers anterior –«divisé la touffe échevelée»–.

«Crime»: Dins l'articulació coreogràfica, elles cauen al terra amb dolor. Volem explicar que llegim els actes d'aquest personatge com una violació i, per tant, com un crim.

30. Car, à peine j'allais cacher un rire ardent / Sous les replis heureux d'une seule [...] Que de mes bras, défaits par de vagues trépas, / Cette proie, à jamais ingrate se délivre / Sans pitié du sanglot dont j'étais encore ivre.

«Sanglot»: De l'aigua acumulada al videoart en surten unes bombolles que pugen i esclaten com a metàfora del singlot. Busquem un punt de surrealisme per reflectir, també, la idea d'embriaguesa.

«Heureux»: Dins l'articulació cinematogràfica, reposen tranquil·les i contentes, esbufegant una mica després d'haver fet un esforç. Ha de ser un pla agradable, que desprengui serenor.

«Bras [...] Délivre»: A la coreografia, ell les pren pel braç i elles se'n volen deslliurar. És una lluita que també sentirem explicada pel monòleg, hi haurà una duplicitat en el missatge perquè ens interessa insistir-hi.

31. [...] (gardant / Par un doigt simple, afin que sa candeur de plume / Se teignît à l'émoi de sa sœur qui s'allume, La petite, naïve et ne rougissant pas:) [...]

«Plume»: Al videoart, d'entre mig de les bombolles que s'elevan, cau una ploma giravoltant. Recordem l'inici, el discurs coreogràfic també volia transmetre aquesta mateixa idea de lleugeresa i llibertat.

«Rougisser»: Els dos personatges del discurs cinematogràfic es llancen mirades de complicitat, amb un gest vergonyós.

«Petite»: Contrast entre el tercer personatge que balla, que aixeca els braços i les altres dues ballarines que, de cop, es fan petites. Gest amenaçador.

2.7. Gigue

32. Tant pis! vers le bonheur d'autres m'entraîneront / Par leur tresse nouée aux cornes de mon front:

«Tresse»: Tornem a aprofitar el canvi de moviment per trencar la cadena d'imatges del videoart. Veiem tres cintes morades que a mesura que entren a pantalla, van creant una trena.

«Autres»: hi ha algun element que trenca el miratge de ficció en el que estàvem immersos a l'articulació cinematogràfica. Es revelen els elements que fan possible crear-lo: les càmeres, els focus, la interpretació...

«Tant pis!»: el tercer ballarí ho deixa estar, desisteix i surt de l'escenari. Aquesta resignació és la mateixa que veiem en el protagonista del poema.

33. Tu sais, ma passion, que, pourpre et déjà mûre, / Chaque grenade éclate et d'abeilles murmure;

«Mûre»: Aquesta escena és una continuació de l'anterior, veiem el color morat a les cintes. Per evolucionar la imatge podem proposar que la imatge creixi per provocar una tensió que ens condueixi cap al següent escenari.

«Éclate»: Hi ha unes persones de l'equip de gravació que parlen d'algun error, intuïm algun conflicte, una discussió que va a més fins que arriba un moment en què esclata.

«Passion»: passió per la vida. Les ballarines tornen a ballar com ho feien a l'inici. Busquem inserir positivitat en el discurs per crear un contrast amb el que vindrà després.

34. Et notre sang, épris de qui le va saisir, / Coule pour tout l'essaim éternel du désir.

«Sang»: La cinta morada es torna vermella i arriba un moment que es fa líquida, com si brollés: d'aquesta manera seguim jugant amb els colors i les textures.

«Saisir»: De la discussió cinematogràfica, una de les dues persones agafa la càmera i se'n va. Volem representar el fet de prendre ràpidament un objecte per emportar-se'l.

«Éternel»: haurà de ser una coreografia que vagi a més, *in crescendo*, amb el sentit d'eternitat present. A desenvolupar amb la persona que dissenyi la coreografia.

35. À l'heure où ce bois d'or et de cendres se teinte / Une fête s'exalte en la feuillée éteinte:

«D'or et de cendres»: A la imatge de videoart anterior s'hi barregen gotes daurades i pols grisa. Continuem amb el contrast de tonalitats i textures que ens permet explorar aquest discurs més abstracte.

«Bois»: al pla cinematogràfic, la càmera fa una volta de 360° –de la mateixa manera que en el pla interior de l'habitació– i veiem el bosc. Comencem i acabem al mateix punt i encara veiem els dos personatges protagonistes sota l'arbre.

«Exalte»: la coreografia anterior continua i va a més, serà un espai a desenvolupar amb la persona que la dissenyi. Busquem un *crescendo* per després tornar a restar intensitat.

36. Etna! c'est parmi toi visité de Vénus / Sur ta lave posant tes talons ingénus, / Quand tonne une somme triste ou s'épuise la flamme. / Je tiens la reine! / O sùr châtiment...

«Flamme»: S'incendia la part de sota de la pantalla videoartística. Tornem a la idea d'incendi que ha anat sorgint de manera continuada, com un *leitmotiv* que permet la regeneració.

«Etna [...] Venus»: Els dos personatges protagonistes de la pantalla cinematogràfica estan parlant i, de cop, apareixen els subtítols «Etna! Venus!» com si les cridessin però elles continuen parlant. Posem nom als personatges i, per tant, els donem entitat.

«Châtiment»: Arriba un moment en què les ballarines del discurs coreogràfic es trenquen d'alguna manera, hi ha un patiment que estava amagat, que l'hem vist abans i que ara torna a sortir.

37. Non, mais l'âme / De paroles vacante et ce corps alourdi / Tard succombent au fier silence de midi:

«Âme»: La pantalla se centra en el fum que fa la flama i com va pujant enlaire sobre un fons negre. Fem el símil fum-ànima amb un rerefons cristià que ens recorda l'inici del discurs cinematogràfic, on enllaçàvem el colom que tradicionalment representa l'esperit sant amb la santíssima trinitat i, finalment, amb els diferents llocs que ocupa el «Jo» en aquesta obra.

«Paroles»: Els subtítols de la unitat anterior es repeteixen i, aquesta vegada sí, deixen de parlar i s'aixequen. El poema ens presenta una ànima que es torna muda, que es rendeix al silenci: nosaltres proposem un gest semblant però amb una energia acord amb la que estem veient a pantalla.

«Corps alourdi»: són els cossos sense energia de les ballarines. El dolor les fa caure a poc a poc. És l'inici de la recolliment, ens apropem al final: hi ha d'haver una tendència al *decrescendo* que ens permeti clausurar el discurs.

38. Sans plus il faut dormir en l'oubli du blasphème, / Sur le sable altéré gisant et comme j'aime / Ouvrir ma bouche à l'astre efficace des vins!

«Astre»: Veiem el fum sobre un fons negre però de cop, sobresurt una llum molt forta per la part de dalt de la pantalla, com si ens enlluernés. És l'esclat de tots els elements que han anat apareixent al llarg del discurs videoartístic.

«Oubli»: A la pantalla cinematogràfica, als peus de l'arbre hi veiem una grapa de raïm que s'han deixat oblidada. Una mà torna a recollir-la. De la mateixa manera que en l'edició il·lustrada per Manet, nosaltres també clausurem l'obra amb aquesta imatge tan simbòlica.

«Gisant»: Les ballarines van perdent força fins que cauen al terra desplomades. Aquesta paraula també es fa servir per referir-se a les estàtues funeràries que representen el difunt estirat: els moviments han de dirigir-se cap a aquesta idea.

39. Couple, adieu; je vais voir l'ombre que tu devins.

«Ombre»: La pantalla de videoart queda totalment fosca després de l'esclat de llum anterior. Hem anat jugant amb els colors al llarg de tot l'espectacle: el final és l'absència de color, una ombra que ho cobreix tot.

«Adieu»: Veiem el paisatge de l'inici des dels peus de l'arbre i, quan s'està a punt d'acabar el minut, apareixen les lletres «Fi». Ens acomiadem de manera explícita, igual que en el poema, de l'espectador.

«Couple»: Veiem la parella de ballarines sobre l'escenari, immòbils al terra. La parella que ens ha acompanyat al llarg de tot l'espectacle acaba exhausta i inanimada, com si fossin unes marionetes a qui se'ls han tallat els fils.

FI

3. *Les dues nimfes*. Minutatge musical

Idealy people would stay quiet.

Laure Prouvost (2016)⁹⁶

L'esquema exposat a continuació és una proposta que necessita d'un compositor per tal de cobrar sentit complet, de la mateixa manera que el discurs audiovisual detallat anteriorment necessita d'un coreògraf, un director de cinema i un videoartista. El que hi ha tot seguit són unes consignes que estan directament lligades al poema i al monòleg pel que fa colors, textures i instrumentació i al discurs audiovisual pel que fa als *tempi* i l'estructura. El minutatge, per tant, és una proposta que s'haurà de coordinar amb els altres quatre llenguatges.

Està dividit per unitats de significat o paraules concretes de cadascuna d'aquestes unitats i marquen consignes a desenvolupar en un període que oscil·la entre els 30 segons i el minut i mig: de totes maneres, el compositor podrà mesclar consignes i fusionar unitats sempre que respecti la durada total de cada moviment⁹⁷. Caldrà que aquest llenguatge explori les possibilitats comunicatives del so i vagi des de la música més normativa i fins els «extraradis boirosos de la música» (Lloses, 2020)⁹⁸. Treballarem sobre la frontera entre la música i la literatura, partint d'una idea de bilingüisme com la de Pablo Gianera (2018:17), que escoltava els poemes i a qui li parlaven les partitures: buscarem els límits entre els dos llenguatges per difuminar-los.

Pel que fa a l'execució, idealment hi haurà una persona a escena amb un dispositiu per tal de reproduir els sons –enregistrats prèviament– en directe. Aquesta disposició ens permet crear, d'una banda, una evidència visual de l'existència d'aquest llenguatge al llarg de la representació i, de l'altra, equilibra l'escenari permetent la disposició en forma de «W». Així,

96 Amb aquesta obra de Prouvost comença el llibre *The listening reader* (2016), recull d'articles editats per Cours de Poétique.

97 Hem demanat a la sonòloga Mariona Mompart que reproduïxi l'inici d'aquest discurs musical per tal que el lector pugui fer-se una idea de esquemàtica del que estem proposant. Àudio disponible al següent enllaç: <https://drive.google.com/file/d/1ElyfYqmn2fQsjnjAXgw8RDvszpJGO6DC/view?usp=sharing> [última consulta: 14/12/2020].

98 Xavi Lloses (2020) va crear un breu documental titulat *Santa Innocència* on explica el seu procés de creació a través de l'experimentació de diferents materials sonors. Disponible a :<https://www.youtube.com/watch?v=NoB1i97rSJK> [última consulta: 07/11/2020].

en primer lloc permetem la presència d'una interpretació en directe i, en segon lloc, defugim la centralitat d'un dels llenguatges. Finalment, també donem una importància específica al gest –fet pròpiament performatiu–, al moviment de la persona que es troba davant del dispositiu i que provoca el canvi d'un so.

3.1. Prélude

0'00'' - 6'30''

- 0'00'' - 0'30'' → El discurs musical comença amb el solo de flauta del *Preludi* de Debussy. Quan la melodia ha de caure en l'acord del quart compàs, però, introduïm el riure d'unes noies joves. Comencem el discurs sonor fent una referència a la música temàtica, en tant que melodia de la flauta, però aquest no serà l'únic rol que tindrà la música al llarg de l'espectacle (Code, 2011: 502).
- 0'30'' - 1'30'' → En comptes de l'acompanyament orquestral, sentim el so del vent entre les fulles dels arbres, l'aigua que corre per un riu, el piular dels ocells. En general, podem escoltar sons de la natura que resulten plàcids i plaents. Al minut 1'00'' tornem a escoltar el solo de flauta acompanyada per tots els sons precedents.
- 1'30'' - 3'00'' → En el moment en què hauria de continuar l'oboè, la flauta fa un pedal sobre el la sostingut que, a poc a poc, va revelant interferències: apareix i desapareix el so i, finalment, se solapa i s'intercanvia per l'udol d'un mussol, que coincideix en el to. Al llarg d'aquest minut i mig, s'hi afegeix un segon i un tercer mussol formant un acord a lliure elecció del compositor. D'aquesta manera, introduïm la idea de nit i evidenciem la pluralitat d'allò que podem considerar com a musical.

Les interferències del so del «la» del solo de flauta coincideixen amb la transcripció en codi Morse del primer vers del poema «Ces nymphes, je les veux perpetuer»:

«-. / -. .-. -- .-. --.- / .- . / .- / ...- . -.- -.- / .-. . -. .-. .
- ..- .-. .-. -»⁹⁹

99 Allen S. Weiss (2011: 9) recull una citació del diari de Henry David Thoreau «Thus, as ever, the finest uses of things are accidental. Mr. Morse did not invent this music». Aquesta frase la va escriure durant una de les seves passejades a la natura, quan va escoltar el so que produïa un cable telegràfic quan el movia el vent. Aquest so tenia una característica accidental, de la mateixa manera que ho és la propietat musical dels ritmes

- 3'00'' - 5'00'' → Per tal d'introduir la idea de memòria, fonamental en el poema de Mallarmé i, consegüentment, en l'obra de Debussy, ens centrarem en els dos focus tonals que De Voto (2014: 5) considera centrals al preludi: Do sostingut major i Mi major. A partir d'aquí, explorarem el fet repetitiu a través d'un esquema que sorgeix de la fonètica del poema que, dins la divisió que estem fent servir en aquest treball, coincideix amb el segon fragment: «Si clair, / Leur incarnat léger, qu'il voltige dans l'air / Assoupi de sommeils touffus. / Aimai-je un rêve?». Els fonemes [eʁ] i [ev] coincideixen amb l'esquema [u - / u u u u u u / u u u u - / u u u u u u u / u u u u -]. Els instruments a utilitzar seran de vent fusta i vent metall perquè d'una banda, parlem de «vrais bois mêmes» i, de l'altra, de «triomphe»: associem el vent fusta amb la «fusta» del vers i el vent metall amb la paraula «triomf».
- 5'00'' - 6'30'' → Finalment tanquem aquest primer moviment amb la idea de reflexió, és a dir, el fet de pensar o considerar detingudament, de sospesar els pros i els contres. Aquesta acció la podem materialitzar amb el fet de partir d'una unitat i, a poc a poc, aquesta unitat es va desglossant, es va tornant plural: primer hi ha un pensament i, a mesura que hi insistim, n'hi ha d'altres que s'hi van desenganxant. Aquesta idea la desplegarem partint d'una nota que anirà *in crescendo* i, des de la qual, en naixerà un clúster que anirà cobrant espai i importància fins a arribar al final del primer moviment.

3.2. Allemande

6'30'' - 12'30''

- 6'30'' - 8'00'' → A partir de la idea de «plors» i, per tant, de tristesa, pena o dolor buscarem timbres que ens hi transportin. També poden entrar en joc el soroll de gotes que cauen de manera rítmica sobre l'aigua. D'altra banda, introduïrem de fons el so que fan les teles gruixudes al moure's i el so que fan els focus quan s'escalfen per fer referència a la ballarina Loïe Fuller.

Aprofitem per recordar la importància de la manipulació del timbre en l'obra del compositor impressionista que recollíem amb l'article de Code (2001: 497): «It is only

del codi Morse en el mateix.

by shifting analytical attention to Debussy's formal manipulation of *timbre* that we can begin to discern the essential outlines of his reading of *L'Après-Midi d'un Faune*».

- 8'00'' - 9'30'' → A partir de la idea de «sospirs» farem servir una sonoritat semblant a la respiració amb instruments que podrien ser de vent. Podem experimentar amb el so que desprenen quan hi introduïm aquesta «brise du jour chaude». També podrem sentir els soroll que fan els peus descalços sobre l'escenari quan es camina o se salta de la manera com ho feia Isadora Duncan.

Mantenint la idea anterior, la de timbre, hi afegim, per tant, la idea de contrast (Code, 2011: 512), una característica que anirem veient repetida en diverses ocasions al llarg de la creació sonora.

- 9'30'' - 11'00'' → Partint de l'acció de «murmurar» que planteja el poema, farem servir consonants fricatives, per exemple [v, s, f, ʒ, ʃ, ʁ], per crear un coixí. Al llarg d'aquest minut i mig hi afegirem d'altres sons produïts amb la veu, com per exemple les oclusives [p] o [b] per simular bombolles d'aigua amb els llavis o la [t] o la [l] per simular el contacte entre els joncs.¹⁰⁰

Aquí és la primera vegada que tractem sobre la materialitat fonètica i podem aprofitar per fer referència a la música poètica: «the sound of vowels and consonants as composed for the mouth and ears» (Code, 2011: 502).

- 11'00'' - 12'30'' → Agafant la idea del poema en la qual el vent dispersa el so dins una pluja que és àrida, partirem de l'imaginari d'un terreny esquerdat per la sequera. Buscarem sons que siguin bruscos, secs, fragmentats per la sorra del desert. Podem recuperar l'element melòdic però només per acabar de pintar d'un color determinat aquest últim fragment del moviment.

3.3. Courante

12'30'' - 17'30''

- 12'30'' - 13'30'' → Aquest moviment comença amb la idea de mudesa, que podem expressar amb una boca closa. Hi ha també, però, la idea d'explicar, un «contez» que,

¹⁰⁰ Aquest fragment està inspirat en la composició coral d'Annika Fuhrmann *Yön tyttö, hämärän neito* (2010), de la qual se'n pot sentir una versió del cor finès Sympaatti de l'any 2015 a <https://www.youtube.com/watch?v=Dx4KR6Pe7Ec> [data de consulta: 03/09/2020].

a més a més, és plural i, per tant, demana de més d'una veu. Partirem d'aquesta aparent contradicció per demanar al compositor que ideï una línia melòdica que surti del *Preludi*, que s'executi amb boca closa i que estigui interpretada per més d'una persona a destemps. Per recollir, a més, l'adjectiu «étincelles», demanarem que hi hagi algun salt intervàl·lic ascendent i marcat o amb accent.

- 13'30'' - 14'30'' → Al llarg del següent minut ens ocuparem del verb *tallar*, «couper», que, d'una manera paral·lela a allò que estarà passant a la pantalla videoartística, es materialitzarà en talls post-produïts d'allò que s'explicava en el minut anterior. Així, en el cas musical, allò proposat al paràgraf anterior s'allargarà un minut més però hi haurà silencis provocats amb l'edició que primer seran més espaiats però cada vegada es faran més evidents.
- 15'30'' - 16'30'' → A continuació voldrem plasmar el concepte «fontaines». El compositor haurà de buscar un so que s'oposi al del final del moviment anterior, on ens movíem dins un imaginari de sequera i desert. L'aigua, aquí, ha fet créixer vinyes que són verdes, és una aigua que es transformarà en vi. Se n'ha de desprendre una despreocupació agradable, una frescor d'espai natural que amagarà, però, un misteri, una amenaça adormida.
- 16'30'' - 17'00'' → A partir d'aquí tornem a escoltar el solo de flauta de Debussy però l'amenaça que intuïem al motiu musical anterior s'haurà fet més gran. Aquesta vegada el so del solo està distorsionat, modulad d'alguna manera perquè l'escenari on ens trobem ja no és l'innocent o pueril de l'inici.
- 17'00'' - 17'30'' → El solo acaba en un «La» com el que apareix al vers del poema, el so es va emmascarant com si aparegués una membrana que el tapés, una membrana com ho és l'himen. De la mateixa manera que abans, tornem a recórrer al codi Morse per introduir les interferències sobre una mateixa nota. En aquest cas, serà la transcripció de «pour l'ingénuité»: «.--. --- ..- .-. / .-. .----. .. -. --. .-. ..- ..- .»

3.4. Sarabande

17'30'' - 24'30''

- 17'30'' - 18'30'' → A partir de la imatge «leur lèbre ébruité» jugarem, d'una banda, amb la idea de carnositat i de pigmentació i, de l'altra, amb el fet d'escapar-se. Podem

recórrer al soroll freqüencial marró o vermell i buscar punts de fuga a partir d'aquest so, és a dir, maneres de trencar amb la monotonia del so.

Recordant el contrast d'aquells versos que apel·len al tacte o a la vista (Code, 2011: 513), hem de tenir en compte, també a nivell sonor, que hem tancat el moviment anterior amb uns versos lluminosos i que, per contra, obrim aquesta «Sarabande» amb referències a la pell i al contacte.

- 18'30'' - 20'00'' → Per retratar «le baiser, qui tout bas des perfides assure» podem crear un ambient eteri i de ressonàncies misterioses. Amb el so d'un theremin o una serra musical i a partir del xifrat americà, podem transportar aquest vers en una línia melòdica a mode de criptograma: ens quadra amb el fet de mostrar una aparença diferent a la que s'amaga. Així, si continuem el patró «A = la, B = si, C = do» amb un «H = la2, I = si2, J do2», podem transcriure aquest vers amb la línia melòdica «mi2, mi1, si1, la1, si2, mi3, mi1, re3...».
- 20'00'' - 20'30'' → Com que la idea de «dent» en una partitura gràfica es pot traduir en una pujada i baixada del registre, podem aprofitar la nota i instrument del motiu musical anterior i fer uns *glissandi* que aniran de greu a agut i a la inversa per tal de crear aquestes dents de serra melòdiques. El dibuix també pot anar de més lent i pacífic a més frenètic i agressiu.
- 20'30'' - 21'30'' → Podríem recórrer a la flauta de pan per fer una referència directe a «jonc vast et jumeau». El concepte de «bessó» ens porta a la idea de repetició o de rèplica i el de «vast» a la d'immensitat o d'ambició.
- 21'30'' - 22'30'' → Com que el moment en què apareix el concepte de «solo long» és en un marc de repòs i tranquil·litat, agafarem de nou el solo d'inici del *Prélude* però estarà en Do Major –anant melòdicament del do al fa– i en compàs ternari, pel tipus de moviment. Proposem que tingui un tempo molt alentit i, a nivell d'instrument, sigui una veu blanca en boca closa, la que canti.
- 22'30'' - 23'30'' → Amb el concepte de «notre chant crédule», podem considerar la participació d'unes veus mixtes, d'edats i registres diversos, que reproduïx un fragment del *Prélude* de Debussy. Pot ser un grup de gent que no cal que afini especialment, que potser tampoc cal que vagi exactament a temps, amb un tempo

alentit: el que és important és que es creï la idea de grup gran i unit que camina cap a una mateixa direcció. Quan acabi el fragment, el grup aguantarà una nota com a pedal.

- 23'30'' - 24'30'' → A partir d'aquesta «ligne sonore, vaine et monotone» del poema, el grup es mantindrà sobre la nota i a mesura que vagin avançant els segons, les veus aniran desapareixent, el gruix de persones s'anirà aprimant fins que només quedi la veu blanca del motiu precedent.

3.5. Menuet I

24'30'' - 31'00''

- 24'30'' - 25'00'' → Aquest moviment comença amb un vocatiu, «instrument des fuites». Mantenint la idea melòdica del moviment anterior, l'instrument que soni anirà encaminant-se cap a l'estil *parlato* per donar pas al motiu següent.
- 25'00'' - 26'00'' → Aprofitarem el gest reflexiu del vers «Moi, de ma rumeur fier» per introduir una veu murmurada que reciti el poema. Com si fos un secret a cau d'orella però amb un component d'agressivitat i malestar. La persona que reciti donarà molta importància a les consonants i menys presència a les vocals per tal de potenciar la idea de soroll.
- 26'00'' - 27'00'' → El poema torna a oposar dos verbs, «sucer» i «souffler», que impliquen una idea d'absorció i una d'expulsió i, alhora, van lligats al fet líquid, d'una banda, i a l'aire de l'altra. Podem proposar al compositor que ideï una sèrie de ritmes i polirítmies que s'interpretin amb aquest imaginari de base.
- 27'00'' - 27'30'' → el concepte «regonfler», tornar a inflar, tornar a omplir d'aire, pot anar encadenat amb el motiu anterior. Segurament jugaria amb la tensió que provoca el fet d'anar omplint d'aire un globus i aprofitar-ho sonorament fins que exploti.
- 27'30'' - 28'00'' → Un dels versos parla d'un «cri de rage», que haurà d'aparèixer al discurs sonor, però haurà de ser un element molt progressiu, que entri d'una manera subtil i que vagi creixent. Podria començar amb el so crispat que produeix una persona al deixar passar aire amb les cordes vocals relaxades, sense buscar la fonació.
- 28'00'' - 29'00'' → Per tal d'explicar aquest «frissons» que poden ser de fred però també de por, podríem recórrer a uns *tremoli* d'instruments més convencionals, un

recurs visual i fàcil de relacionar. També podríem fer servir altres sons que ens condueixin a pensar en quelcom de dur i tallant, com ho serien unes fulles de ganivets, o en el so del vent bufant com de tempesta.

- 29'00'' - 30'00'' → La idea de «langueur» i «dormeuses» ens porta a associar aquest motiu a un tempo lent, arrossegat, *pesante*. Haurà de ser un contrast amb la idea precedent, més viva i elèctrica.
- 30'00'' - 31'00'' → Sota la capa prèvia, tanca aquest moviment una unitat de sentit amb unes «roses» que ja havíem vist a l'inici al poema però que no havíem escoltat encara. Com que hi ha la idea de l'olor però també la d'assecar-la, deixar-la evaporar —«De roses tarissant tout parfum au soleil»— buscarem, en primer lloc, un so esgarrifant, que provoqui calfreds. La imatge sonora ha de ser la d'una ànima que se separa d'un cos, ha d'evocar a la mort. A més, com que volem lligar-ho amb l'inici, tornarem a buscar la idea de fragment a través de l'oposició. En el cas d'aquest fragment, trobem una diferència de colors entre els dos primers versos que acaben en «vole» i «frivole» i els dos següents que ho fan amb «soleil» i «pareil». Diferenciarem entre les vocals situades a la part anterior o palatal de la boca [i, y, e, ø, ε, ε] i les de la part posterior o velar [w, u, o, ɔ, ɔ]. Per això també buscarem un so greu, pesat i fosc que s'oposi a un d'agut, punxant i present que vagi alternant cada dos, com en el poema.

3.6. Menuet II

31'00'' - 35'30''

- 31'00'' - 32'00'' → Els conceptes «Glisse» i «Éclairé» ens porten a pensar en sons punxants, secs, aguts, ràpids, molestos, brillants, presents. Caldrà buscar una sonoritat tallant i freda com la del xoc de dues espases o cristal·lí i fràgil com el d'un got quan es trenca.
- 32'00'' - 32'30'' → També farem referència a la paraula «coeur» simulant uns batecs. Podem aprofitar la regularitat i el seu so característic per fer evident el compàs de 3/4 i evocar a una dansa, portar a la superfície la idea de minuet.
- 32'30'' - 33'30'' → En aquest motiu també tractarem la noció de plor i la de bogeria. El poema parla d'un «larmes folles» que podríem plasmar amb sons de lament.

Aquesta pena pot estar materialitzada per veus que es queixen i cauen, com si fossin la veu de molts anònims que ploren la pèrdua d'algú estimat. Hi podem sumar els conceptes «crime», «peurs» i «traîtresses» de la unitat següent, que tenen un sentit proper al desconsol d'aquesta unitat o motiu.

- 33'30'' - 34'30'' → Podem recuperar la idea del cor que hem escoltat prèviament però, aquesta vegada, afegir-hi unes ressonàncies tribals. Aquest «Rire ardent» que ens presenta el poema, llegit de manera aïllada, pot assimilar-se a un riure descontrolat, primitiu, màgic, que succeeix al voltant d'una gran foguera. És per això que proposem continuar el ritme de l'inici del moviment amb tambors i altres instruments fets amb elements fortament lligats a la natura més salvatge. Així, hem anat estirant el moviment cap a la part baixa del Faune (Code, 2011: 499), allò més arrelat al cos, a la forma, allò més animal.
- 34'30'' - 35'00'' → El «sanglot» del Faune tallarà de cop la dinàmica que havíem creat al llarg del moviment. Un so que pot ser directament el d'un singlot però també el d'un *glissando* curt i agut que se li assembli provocarà un silenci posterior que només vindrà trencat per un soroll de vent tènue, que ens evoca al fet d'escapar-se. De cop, establim de nou un contrast i ens situem a la part alta del Faune, allò més simbòlic, més mental, la part més humana d'aquest personatge (Code, 2011: 500).
- 35'00'' - 35'30'' «Simple» segons Larousse és «qui est constitué d'un petit nombre d'éléments qui s'organisent de manière claire, par opposition à complexe» o bé «qui est facile à comprendre, à suivre, à exécuter, à appliquer, par opposition à compliqué» o bé «qui est réduit à l'essentiel, sans recherche, sans apprêt, sans surcharges ni ornements inutiles» o bé «qui suffit à soi seul, qui n'a besoin de rien d'autre pour produire l'effet attendu» o bé «qui se comporte avec franchise et naturel, sans prétention»¹⁰¹. Tenint en compte totes aquestes definicions i entenent que estem buscant les ressonàncies sonores de les paraules, podem introduir el so que fan les pàgines de l'antologia de Mallarmé que estem utilitzant per aquest treball: hi ha pocs elements que entren en joc, és un so fàcil de comprendre, reduïm la relació música i literatura a un gest quotidià i anecdòtic sense necessitat de res més. Aquesta idea està directament inspirada en la proposta d'Annette le Fort a *Phonetic Skin* (2009/2016).

101 Definició disponible a <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/simple/72805?q=simple#71991> [data de consulta: 25/08/2020].

3.7. Gigue

35'30'' - 41'00''

- 35'30'' - 36'30'' → A partir de la construcció «D'abeilles murmure» i «Essaim éternel» anirem introduint el so d'un eixam d'abelles però modularem les freqüències per fer-ne una melodia simple que vagi evolucionant. Que no es desxifri al principi però que, a poc a poc s'endevini que és el solo de flauta de Debussy.

Per guiar-nos en la reproducció d'aquest so, podem tenir en compte la citació de Thoreau que recull Allen S. Weiss: «I hear bees humming near the brook, wich reminded me of the telegraph harp» (citat a Weiss, 2011: 21). En subratlla el fet que utilitzi l'onomatopeia *hum* en comptes de l'usual *buzz* i es fixa en les definicions que l'Oxford English Dictionary. Acaba apuntat que la qualitat mimètica de l'onomatopeia no sempre és tan simple i que sovint està «feta per ser»¹⁰².

- 36'30'' - 37'00'' → a partir de la paraula «Fuillée» i de la referència al foc d'aquest vers, primer introduïrem el so de fulles seques en el moment en què hauria de caure l'acord a la partitura original. Després, aquestes fulles es cremen fins que, pel so, s'endevina que ja no n'hi ha i, per contra, només queda la cendra.
- 37'00'' - 38'00'' → Ens centrarem amb l'oposició de les oracions «Je tiens la reine!» i «O sùr chatiment...». Hi ha una sentència de victòria i, tot seguit, l'evidència que aquesta victòria serà un càstig. Començarem amb una quinta i seguirem la melodia en tonalitat major, buscarem un tema que s'associï a l'imperi i a la conquesta de nous terrenys. Tot seguit, introduïrem elements com la por, el penediment o la debilitat. Busquem passar d'una lluminositat a una foscor en els primers segons per deixar un coixí melòdic la resta del minutatge, que hi hagi un moment en què l'espectador focalitzi l'atenció en el llenguatge melòdic però que després, de la mateixa manera que la resta de l'espectacle, pugui escollir on se situa.
- 39'00'' - 39'30'' → De manera superposada sentim una persona fent [f] fins a tres vegades. La melodia va desapareixent a poc a poc, com si aquest so l'hagués feta

¹⁰² A la segona nota al peu d'aquest estudi, Weiss assenyala «John Cage's fascination with Thoreau –whose modernity is usually underrated– is quite understandable on several levels. Among his many uses of Thoreau's works, consider Cage's lengthy composition/reading *Empty Words*, based on the many quotations from Thoreau's journals dealing with sound» (Weiss, 2011: 93).

callar o desaparèixer. A partir de la paraula «silence» del poema, deixarem que el discurs musical tingui uns segons de *tacet*.

- 39'30" - 40'30" → Amb la idea d'«ouvrir ma bouche» i «de paroles vacante» tornarem a jugar amb la contradicció de voler dir alguna cosa, de tenir la intenció de parlar però no trobar les paraules o no poder-les articular. Proposem fer un paral·lelisme amb la disfèmia, quequesa o tartamudesa i, per tant, amb el fet repetitiu o les prolongacions involuntàries. Venim d'un silenci i ens encaminem al motiu final: haurem de començar obrint una boca que estava muda, com si es despertés amb mandra, estigués desorientada i acabés, finalment, adormint-se de nou.
- 40'30" - 41'00" → El llenguatge musical acaba amb la idea d'esdevenir i, és més, amb el fet que hi ha un «tu» que s'esdevé, és a dir, que passa d'una qualitat a una altra. Proposem acabar sobre una nota en pedal i anar passant per tots els instruments que hem anat sentint al llarg del discurs musical. Una mateixa nota que es vagi solapant i vagi mostrant tots els colors que ha resseguit aquest llenguatge a mode de resum final.

FI

Conclusions

Tenint en compte el fet que aquest treball és creatiu i no d'investigació, el tanquem de manera valorativa i reflexiva, amb aproximacions que sospesen els resultats obtinguts, més que no pas amb afirmacions fermes o taxatives. La pregunta clau que hem volgut contestar ha sigut de quina manera podem desplegar una *performance* interdisciplinària mantenint les ressonàncies que pot suscitar *L'Après-Midi d'un Faune* de Mallarmé. Hem volgut esbrinar si aquesta empresa era possible i com hi podíem arribar i crear capes de sentit que despleguessin allò que nosaltres llegíem dins de cada paraula que formava el poema.

Paradoxalment, hem fet un exercici totalment oposat a allò que busca la poesia mallarmeana *per se*: en comptes de deixar-nos endur per l'efecte que el poeta volia crear als seus lectors a través del seu treball sobre les paraules, hem fet una feina de cirurgia artística. És a dir, no ens hem lliurat a l'obscuritat de la no-comprensió, a aquesta elevació cap al *Néant*, sinó que hem partit del gest contrari: hem treballat més sobre el significat que sobre el significant. Hem obert en canal cada paraula i ens hem plantejat quina relació sinestèsica en podíem extreure, com podíem enfortir la comunicació amb el nostre públic sense abandonar la literarietat¹⁰³ de l'obra original.

Hem entrat, per tant, en una aparent contradicció amb la voluntat inicial del poeta: hem partit de la inevitable capacitat referencial del llenguatge i l'hem estirat fins que n'ha resultat aquest espectacle de quaranta minuts. Tot i això, hem tingut present el que recollíem en un inici sobre la transparència del llenguatge: «Plus un texte est lisible, moins il est visible» (Citat per Marchal, 2018). Encara que hàgim partit del significat de cada paraula hem volgut que el nostre «text» –entenent «text» com el conjunt dels cinc discursos que hem presentat en aquest treball– fos visible, és a dir, que causés un esforç, provoqués una actitud activa en l'espectador. En comptes d'oferir un espai il·lusori de ficció, hem volgut fer prendre consciència de la materialitat amb la qual s'han creat els llenguatges: no hem volgut narrar una història, sinó que hem presentat les eines amb les quals la podríem haver creat.

103 Entenem per *literarietat* el caràcter específic de l'obra literària, les característiques que fan d'una obra determinada, una obra literària. Aquest és un terme encunyat per Roman Jakobson el 1919 i emprat pels formalistes russos a principis del s.XX; més tard s'arribarà a la conclusió que aquesta especificitat no es pot determinar.

Així, el monòleg és la interpretació d'un text feixuc i dens, que avança lentament, que fa evident que va ser escrit «noir sur blanc» i que dificulta l'atenció exclusiva d'inici a fi. La composició musical busca les fronteres entre melodia i soroll, entre els sons accidentals i els provocats, entre aquells que es troben en la natura i aquells que són creats per sintetitzadors. Les tres projeccions audiovisuals mostren la falsedat de la construcció narrada ensenyant-nos les eines amb les quals s'ha creat –en el cas sobretot del migmetratge–, la impossibilitat de diferenciar entre la realitat i el somni, entre el fet concret i el fet abstracte –també en el cas del videoart– i la distància forçada que s'imposa amb una pantalla –en el cas d'un discurs que normalment es representa en directe, la dansa–. En tots cinc casos s'ha volgut provocar una actitud activa per part de l'espectador a través de llenguatges que no es duplicaven, sinó que es desenvolupaven de manera coordinada, que s'esdevenien simultàniament i, en conseqüència, conduïen a la parcialitat. També s'ha volgut que la densitat dels signes conduís a la tria, a través d'una disposició escenogràfica minimalista i alleugerida, però amb una càrrega simbòlica complexa en el missatge.

D'altra banda, tot i que s'ha insistit en la des-jerarquització del text tant pel que fa a la disposició de l'espai com pel pes dels discursos, hem d'admetre que el discurs literari ha actuat com a eix vertebrador de l'espectacle. En primer lloc perquè l'obra original a partir de la qual s'ha creat és un poema (inicialment, dramatitzat): si bé es fan referències al preludi i al ballet, aquests no han tingut la centralitat de l'obra de Mallarmé. En segon lloc perquè el monòleg ha marcat el temps de durada i els apartats de la *performance*: va ser el primer discurs que vam crear i ha marcat el camí que han seguit els altres quatre. Finalment, però, malgrat aquest pes literari, hem volgut desplaçar el text del centre i situar-nos en l'equidistància entre arts: aquest gest podrà completar-se quan entrin en joc els col·laboradors que permetran culminar el projecte.

Encara sobre el procés de creació de l'espectacle, el fet de reflexionar sobre el lloc de l'autor, l'articulació de l'obra i el paper de l'espectador ens ha obert la possibilitat de posar en paral·lel les veus de Pavis, Lehmann o Ranciè amb les de Debussy i Nijinsky. És a partir d'aquest encreuament que hem pogut desenvolupar i entendre el concepte d'autoria combinada amb la d'herència d'una tradició. Lluny de fer comparatives, hem estudiat els gestos del compositor i el ballarí per comprendre les possibilitats que havien obert aquests «gegants» i buscar un guiatge en la direcció que havíem d'afrontar.

Per tant, tornant a la pregunta inicial i tal com hem desenvolupat al llarg d'aquestes pàgines, podem tornar l'obra de Mallarmé a l'escena i la podem il·lustrar a través d'altres disciplines artístiques. A partir d'una lectura interpretativa hem estirat i desplegat el significat de cada paraula i l'hem tornat a teixir en forma de monòleg, de manera que hem assentat una veu arrelada a aquest origen literari. Hem seleccionat tres paraules de cada unitat de sentit per portar-les a un pla visual: les hem escollit perquè representaven –des del nostre punt de vista– un moviment, una acció, un imaginari abstracte, un ambient, un entorn, una situació i fer-les presents a través d'aquest llenguatge les feia aflorar a la superfície. Finalment hem pautat un discurs sonor que ha resseguit un camí on hem mostrat diferents maneres d'entendre la música: hem parlat de codis, de fonemes, d'associacions conceptuals, hi hem inserit citacions exactes i hem deixat un espai per a una composició més convencional. D'aquesta manera hem establert un «bosc de símbols», hem procurat oferir, coordinar i justificar les decisions preses i hem aprofitat allò que ens brindava cada llenguatge per completar i enriquir el resultat final.

De la mateixa manera que hi ha hagut una insistència en la necessitat d'exposar aquesta *performance* a través de diferents llenguatges, també hem volgut subratllar la importància de l'espectador i de la seva mirada com a part indispensable de la creació final de l'obra. Hem fonamentat el nostre procés de creació amb les idees de base de recepció i transformació i hem entès que aquest gest havia de ser bidireccional: dels clàssics a nosaltres com a autors i de la nostra creació al públic potencial d'aquesta obra. Hem volgut oferir múltiples eines diferents entre si, plurals, amb capacitat de crear estímuls a diversos nivells per tal que, a través d'aquest excés de símbols, cada espectador pogués elaborar el seu propi discurs. Hem defensat i justificat aquesta proposta com a vàlida a través de la documentació i de la citació a teòrics de la dramaturgia i hem volgut plasmar gran part dels resultats obtinguts a la creació final. Malgrat això, hem d'apuntar que, de la mateixa manera que no volíem trobar cap veritat absoluta en aquesta investigació, no en volem predicar cap en la part més pràctica: aquesta recerca només s'entén i és possible des de la interpretació subjectiva i, consegüentment, el fruit que en creixi, l'obra resultant, també ha d'estar tallada amb el mateix patró.

Amb tot plegat, ens podem preguntar si aquest raonament teòric és viable en un terreny pràctic, si *Les dues nimfes* funcionaria realment dins l'escena actual i com es podria desenvolupar des de les possibilitats i limitacions que existeixen més enllà del paper escrit. En aquest sentit, podem fer una valoració més pragmàtica i situar-nos en els escenaris possibles que haurem d'afrontar fins a arribar a estrenar aquesta *performance*. Hem creat una base

sòlida i hem preparat un esquelet fonamentat, però cal vestir i donar vida al projecte, per això proposem una reflexió sobre el procediment extra-acadèmic que hauríem de seguir per tal de fer factible aquesta obra.

Com hem repetit diverses vegades al llarg del treball, *Les dues nimfes* necessita ser compartida i posada en pràctica per tal que pugui ser una realitat. Necessita anar fent capes de treball i teixir relacions per anar evolucionant i agafant forma. La primera feina com a creadors de l'obra hauria de ser la de trobar els directors artístics de cadascun dels llenguatges que ens falta desenvolupar: necessitaríem una persona que s'encarregui de la direcció del migmetratge, una que s'ocupi del disseny de videoart, una de la coreografia, una de la direcció d'actors i una de la composició musical. Llavors entrariem en una segona fase del desenvolupament del projecte en el qual la nostra tasca com a creadors i directors de l'espectacle seria la de coordinar-lo, tenir clara la idea general de l'obra i treballar conjuntament amb aquestes altres cinc persones per tal que la *performance* tingués més cos i entitat.

Paral·lelament a aquest procés més creatiu, caldria buscar l'equip humà encarregat, no tan sols de materialitzar cada llenguatge –estem parlant de l'actriu que interpretaria el monòleg, de les dues ballarines i el ballarí, de les dues actrius del migmetratge–, sinó també de tot l'equip tècnic i de producció que es necessita per transformar una idea abstracta en una realitat. Al mateix temps, hi hauria d'haver una feina de management i programació, de venda del producte i recerca d'espais, circuits o festivals que estiguessin interessats a donar-li cabuda dins la seva cartellera. Finalment, cal que hi hagi una font d'ingrés per donar sostenibilitat a tota l'estructura: hauríem de buscar ajudes públiques –subvencions per a nous creadors, relacionades amb la literatura francesa o amb el fet interartístic– i ajudes privades –tant de mecenes com de patrocinadors i que provinguessin d'empreses i de col·lectius individuals–. Tot plegat necessitaria un procés de recerca, preparació i convenciment, una campanya de comunicació i una estratègia comercial que ja s'escapa del fet merament cultural.

En conseqüència, podem considerar que el projecte en qüestió, el nostre, és viable si s'aconsegueixen els recursos humans, tècnics i econòmics per dur-lo a terme: perquè sigui així serà fonamental tenir les bases del projecte clares i el procediment a seguir estructurat. És per aquest motiu que aquest treball és un punt de partida del tot indispensable per procedir

amb la creació de *Les dues nimfes*: hem procurat construir un treball acadèmic, el pas següent és transformar-lo una producció artística com a tal.

Amb l'objectiu de valorar la possible incidència socioeconòmica i artística de la nostra obra en el context de la cultura contemporània, hem de tenir en compte els cercles en els quals es podria moure. Es tracta d'una aposta agosarada i delicada que podria no arribar al gran públic i que, per tant, podria tenir una incidència relativa. Ara bé, també hem de considerar l'interès que pot generar l'intercanvi artístic i les experiències multisensorials de la posada en escena, així com la captació de públic que poden tenir les seves protagonistes. El fet de donar veu a uns personatges femenins que reivindiquen fer-se un lloc en la representació d'una obra canònica pot captar un públic que potser no seria el mateix si aquesta obra estigués protagonitzada per un Faune. En aquest sentit, també cal tenir present que la nostra és una lectura interpretativa i totalment subjectiva, però lligada estretament a l'obra original, per aquest motiu també podríem generar atenció entre un públic més aviat interessat per la poesia però possiblement encuriós per la transformació d'una obra com la de Mallarmé.

En qualsevol cas, independentment del futur que depari aquest projecte, voldríem clausurar aquestes pàgines amb una reflexió final que posi de costat el vessant multidisciplinari i el comunicatiu d'aquest espectacle. De la mateixa manera que les arts es poden coordinar i entrelaçar per tal que unes omplin els buits que deixen les altres, les mirades dels espectadors són igualment complementàries i multipliquen de manera exponencial el missatge, el significat o l'objectiu final d'una obra. *Les dues nimfes* és, ara mateix, un projecte d'un espectacle interdisciplinari a partir del poema *L'Après-Midi d'un Faune* de Stéphane Mallarmé, però vol ser, en un futur, un punt de trobada i de treball entre artistes de diferents disciplines i un espai que possibiliti la reflexió crítica i el debat entre totes les persones que hi entrin en contacte.

Bibliografia

ALCÁZAR, Josefina (1998): *La cuarta dimensión del teatro. Tiempo, espacio y vídeo en la escena moderna*, Instituto Nacional de Bellas Artes, Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Teatral Rodolfo Usigli, Mèxic.

BATLLE, Carles; GALLÉN, Enric i GÜELL, Mònica eds. (2016): *Drama contemporani: renaixença o extinció?* Actes del col·loqui internacional a la Université Paris-Sorbonne (12–14 d'octubre del 2015). Punctum, Institut del Teatre, Universitat Pompeu Fabra i Université Paris-Sorbonne, Lleida, Barcelona i París.

BROOK, Peter (2002 [1968]): *El espacio vacío. Arte y técnica del teatro*, trad. de Ramón Gil Novales. Península, Barcelona.

CELLIER, Léon (1975): «Mallarmé, Redon et *Un coup de dés...*», *Cahiers de l'Association internationale des études francaises*, núm. 27, pàg. 363-375. Sorbonne, París. Disponible a: <https://doi.org/10.3406/caief.1975.1095> [última consulta: 02/11/2020].

CHRISTEN, Justine (2017): «Loïe Fuller et la poésie des voiles», *Fabula-LhT*, núm. 18 «Un je-ne-sais-quoi de "poétique"». *Fabula*, [En línia]. La recherche en littérature. Disponible a: <http://www.fabula.org/lht/18/christen.html> [última consulta: 08/04/2020].

COCHRAN, Timothy (2015): «Adapting Debussy: Dislocation and Crisis in Prélude à "L'Après-Midi d'un Faune"». *19th-Century Music*, vol.39, núm. 1, pàg. 35–55. University of California Press, Berkeley.

CODE, David J. (2011[2001]): «Hearing Debussy reading Mallarmé: music "après Wagner" in the "Prélude à l'après-midi d'un faune"». *Journal of the American Musicological Society*, núm. 54, pàg. 493-554. University of California Press, Berkeley. Disponible a <http://eprints.gla.ac.uk/49460> [última consulta: 11/11/2020].

DE VOTO, Mark (2014): «Memory and Tonality in Debussy's Prélude à L'Après-Midi d'un Faune». *Cahiers Debussy*, núm. 37-38. Centre de documentation Claude Debussy, París. Disponible a <https://sites.tufts.edu/markdevoto/files/2018/05/Cahiers-Debussy.pdf> [última consulta: 18/11/2020].

FARFAN, Penny (2008): «Man as Beast: Nijinsky's Faun». *South Central Review*, vol.25, núm. 1, pàg. 74-92. Johns Hopkins University Press, Baltimore. Disponible a <https://doi.org/10.1353/scr.2008.0005> [última consulta: 14/12/2020].

FORT, Annette le (2009 / 2016): *Phonetic Skin. A Library of Voices*. Errant Bodies Records núm. 9, Berlín. Disponible a <https://errantbodies.org/> [última consulta: 27/11/2020].

GENETTE, Gérard (1972): *Figures III*. Éditions du Seuil, París.

GIANERA, Pablo (2018): *Componer las palabras: ensayos sobre música y lenguaje*. Gourmet Musical Ediciones, Buenos Aires.

HARTMAN, Elwood (2010 [1975]): «Mallarmé and Whistler: An Aesthetic Alliance», *Kentucky Romance Quarterly* núm. 22, pàg. 543-560. Taylor & Francis, Londres. Disponible a: <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/03648664.1975.9926330> [última consulta: 25/11/2020].

ILLOUZ, Jean-Nicolas (2012): «L' Après-midi d'un faune et l'interprétation des arts: Mallarmé, Manet, Debussy, Gauguin, Nijinski», *Littérature*, vol. 168, núm. 4, pàg. 3-20. Armand Colin, Malakoff. Disponible a <https://www.cairn.info/revue-litterature-2012-4-page-3.htm> [última consulta: 10/11/2020].

KUNTZ, Maria Cristina Vianna (2015): «Un tableau, un prélude, un poème: L'Après-Midi d'un Faune de Stéphane Mallarmé», *InterFACES*, núm. 22, vol. 1, pàg. 74-88. Centro de Letras e Artes, Universitat Federal de Rio de Janeiro, [En línia]. Disponible a: <https://revistas.ufrj.br/index.php/interfaces/article/view/29720/16730> [última consulta: 06/11/2020].

LEHMANN, Hans-Thies (2006): *Postdramatic Theatre*. Trad. Karen Jürs-Munby. Routledge, Taylor & Francis Group, Londres.

MALLARMÉ, Stéphane (1876): *L'Après-Midi d'un Faune*. Alphonse Derenne, París. Disponible a <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8625643g/f1.image> [última consulta: 12/12/2020].

MALLARMÉ, Stéphane (1951): *Oeuvres complètes*, vol. 1. Gallimard, París. Disponible a: <https://archive.org/details/oeuvrescompltes01mall/mode/2up> [última consulta: 12/12/2020].

MALLARMÉ, Stéphane (1964): *Correspondance: Mallarmé - Whistler; histoire de la grande amitié de leurs dernières années. Recueillie, classée, et annotée par Carl Paul Barbier.* A. G. Nizet, París. Disponible a: <https://archive.org/details/correspondancema0000mall/mode/2up> [última consulta: 08/12/2020].

MALLARMÉ, Stéphane (2010): *Antología.* Trad. Otto de Greiff. Col·lecció Visor de Poesía, Visor Libros, Madrid.

MALLARMÉ, Stéphane (1986): *Vint-i-cinc poemes.* Trad. Josep Navarro i Santaaulàlia. Quaderns Crema, Barcelona.

MARCHAL, Bertrand (2019 [2011]): «Stéphane Mallarmé–Odilon Redon: une amitié en poésie», conferència del 15 de juny del 2011 al Grand Palais, París. Disponible a: <https://www.youtube.com/watch?v=zokkFE34XYU> [última consulta: 08/11/2020].

MARCHAL, Bertrand (2018): «Mallarmé nous apprend à lire», *Les Archives du Présent.* Disponible a l'enllaç: <https://www.youtube.com/watch?v=RuDknu6FMoI> [última consulta: 11/11/2020].

MUNRO, Thomas, (1952): «L'Après midi d'un Faune et les relations avec les arts», *Revue d'esthétique*, núm. 5, pàg. 225-243. Presses Universitaires de France, París.

OVIDI (2012) *Metamorfosis.* Trad. Ferran Aguilera. La Magrana, Barcelona.

PAVIS, Patrice (2010): *La mise en scène contemporaine* [ebook]. Armand Colin, París.

PONS, Anclet (2009) «Jaques Rancièrre y la emancipación: crítica de la crítica del espectáculo». Ciclonauta: blog de historia, [En línia]. Disponible a: <https://clionauta.wordpress.com/2009/09/21/jacques-ranciere-y-la-emancipacion-critica-de-la-critica-del-espectaculo/> [última consulta: 08/11/2020].

PROUVOST, Laure, (2016): «Idealy people would stay quiet», dins de *The Listening Reader.* Cours de Poétique, Londres.

RANCIÈRE, Jacques (2010 [2008]): *Le spectateur émancipé.* La fabrique éditions. *El espectador emancipado.* Trad. d'Ariel Dilon, Ediciones Manantial, Buenos Aires.

SAKAMAKI, Koji (2005): «La "theatralite negative" de Mallarme dans les annees 1860: Sur "Le Faune, intermede heroique"». *Etudes de langue et litterature francaises*, vol. 85-86,

pàg. 74-88. La Societé Japonaise de Langue et Litterature Françaises, Tòquio. Disponible a https://doi.org/10.20634/ellf.85.86.0_74 [última consulta: 05/11/2020].

STARING, François (2016): «Readable Music, Moving Images Watching Nijinsky Reading Mallarmé in Debussy's Prelude to the Afternoon of a Faun (1894)». *WMA Shorter Papers online*. International Association for Word and Music Studies (WMA), Graz. Disponible a http://www.wordmusicstudies.net/wma_online.html [última consulta: 11/11/2020].

VENANZI, Maria Beatrice (2018): «L'Après-Midi d'un Faune de Mallarmé et le Prélude de Debussy : intersections du symbole entre poésie et partition». *Revue italienne d'études françaises*, núm. 8. OpenEdition Journals, [En línia]. Disponible a <http://journals.openedition.org/rief/1825> [última consulta: 15/11/2020].

WEISS, Allen S. (2011): *Varieties of Audio Mimesis: Musical Evocations of Landscape*, Errant Bodies Press, Berlín/Los Angeles.

Apèndix

Apèndix I

S	8	Réfléchissons . . .	
		ou si les femmes dont tu gloses	
	9	Figurent un souhait de tes sens fabuleux!	
	10	Faune, l'illusion s'échappe des yeux bleus	
	11	Et froids, comme une source en pleurs, de la plus chaste:	
	12	Mais, l'autre tout soupirs, dis-tu qu'elle contraste	CONTRAST
	13	Comme brise du jour chaude dans ta toison?	
	14	Que non! par l'immobile et lasse pâmoison	
	15	Suffoquant de chaleurs le matin frais s'il lutte,	
	16	Ne murmure point d'eau que ne verse <u>ma flûte</u>	MUSIC
	17	Au bosquet arrosé d'accords; et le seul vent	
	18	Hors des deux tuyaux prompt à s'exhaler avant	
	19	Qu'il <u>disperse</u> le son dans une pluie aride,	DISAPPEARANCE
	20	C'est, à l'horizon pas remué d'une ride,	
21	Le visible et serein souffle artificiel		
22	De l'inspiration, qui regagne le ciel.		
D	23	O bords siciliens d'un calme marécage	SHORES
	24	Qu'à l'envi de soleils ma vanité saccage,	
	25	Tacites sous les fleurs d'étincelles, CONTEZ	
	26	<i>"Que je coupais ici les creux roseaux domptés</i>	SHORES
	27	<i>"Par le talent; quand, sur l'or glauque de lointaines</i>	
	28	<i>"Verdures dédiant leur vigne à des fontaines,</i>	
	29	<i>"Ondoit une <u>blancheur</u> <u>animale</u> au repos:</i>	CONTRAST
	30	<i>"Et qu'au <u>prélude lent</u> où naissent les <u>pipeaux</u>.</i>	MUSIC
	31	<i>"Ce vol de cygnes, non! de naïades se sauve</i>	DISAPPEARANCE
	32	<i>"Ou plonge . . .</i>	
		Inerte, tout brûle dans l'heure fauve	
	A	33	Sans marquer par quel art ensemble détail
34		Trop d'hymen souhaité de <u>qui cherche le la:</u>	
35		Alors m'éveillerai-je à la ferveur première,	
36		Droit et seul, sous un flot antique de lumière,	(visual staging in light)
37		Lys! et l'un de vous tous pour ingénuité.	
			CONTRAST
38		Autre que ce doux rien par leur <u>lèvre</u> ébruité,	
39		Le <u>baiser</u> , qui tout bas des perfides assure,	
40		<u>Mon sein</u> , vierge de preuve, atteste une <u>morsure</u>	(oral/tactile contact)
41		Mystérieuse, due à quelque auguste <u>dent</u> :	
42		Mais bast! arcane tel élut pour confident	
43		<u>Le jonc vaste et jumeau</u> dont sous l'azur on joue:	MUSIC
44		Qui, détournant à soi le trouble de la joue,	
45		Rêve, dans <u>un solo long</u> , que nous amusions	
46		La beauté d'alentour par des confusions	
47		Fausses entre elle-même et notre chant crédule;	
48		Et de faire aussi haut que l'amour se module	
49		<u>Évanouir</u> du songe ordinaire de dos	DISAPPEARANCE
50		Ou de flanc pur suivis avec mes regards clos,	
51	Une sonore, vaine et monotone ligne.		

"Fuga literària" de L'Après-midi d'un Faune de Mallarmé segons Code (2011: 512)

Apèndix II

Couple, adieu; je vais voir l'ombre que tu devins.

105 12

FL. *Très retenu* *Très lent et très retenu jusqu' à la fin*

HAUTB. *p*

CORS *pp* 1, 2. (sourdines) *ppp* (1) *pp*

pp 2° 3, 4. (sourdines) *ppp* (3) *pp*

1^{re} et 2^e HARPES *p*

DEUX 1^{re} V^{ns} *Très retenu* *Très lent et très retenu jusqu' à la fin*

p *pp* *ppp*

p *pp* *ppp* Unis.

p *pp* *ppp*

p *pp* *ppp*

1^{re} V^{lc} SOLO *p* *pp* *ppp*

p *pp* *ppp*

p *pp* *ppp*

Última línia de *L'Après-midi d'un Faune* i la seva prolongació orquestral segons Code (2011: 549).

108

FL. *pp* 2, 3. *pp*

CORS *pp*

CYMB. ANT. *ppp*

1^{re} HARPE *p* *pp*

Div. pizz. *ppp* pizz. *ppp*

* "T chords":
"Le Désir" voicing

Detailed description: The score is for measures 108-110. It features a woodwind section with Flute (FL.), Cor Anglais (CORS), and Cymbal (CYMB. ANT.), and a string section with the first harp (1^{re} HARPE). The woodwinds play melodic lines with dynamics ranging from *pp* to *ppp*. The harp provides accompaniment with dynamics from *p* to *ppp*. The string section includes a 'Div. pizz.' instruction. Two asterisks mark specific chord voicings referred to as 'T chords' and 'Le Désir' voicing.

Continuació de la partitura orquestral anterior (Code, 2011: 550)

Apèndix III

Handwritten musical score for 'L'Après-midi d'un Faune' by Debussy, showing measures 29, 30, and 31. The score includes staves for Flute, Clarinet, Bassoon, Violin, Viola, and Cello/Double Bass. The music is in 3/4 time and features complex rhythmic patterns and dynamics. The score is marked with 'Flute', 'Clarinet', 'Bassoon', 'Violin', 'Viola', and 'Cello/Double Bass'. The measures are numbered 29, 30, and 31. The score is written in a cursive hand.

⑧
Extracte de la partitura coreogràfica de Nijinsky per a *L'Après-midi d'un Faune* (Cochran, 2015: 41).

Agraïments

Vull expressar el meu agraïment a la directora d'aquest treball, la doctora Begoña Capllonch –de qui tant he après en l'àmbit acadèmic i personal– per la implicació generosa, les correccions exigents i la capacitat d'encomanar-me l'admiració per Mallarmé; així mateix, a tots els professors d'aquest *Màster* per permetre'm observar la música des de tants punts de vista diferents i enriquidors. A més, vull donar les gràcies als professors del *Grau en Estudis Literaris* per ensenyar-me a llegir críticament, especialment al tutor del Treball Final de Grau, el doctor Max Hidalgo, els consells en el que seria l'avantsala d'aquest estudi.

També voldria agrair als meus pares i a les meves germanes l'acompanyament i el suport en aquest viatge artístic i vital, així com a totes les amistats que m'han fet saber l'opinió sobre el projecte i que han contribuït, d'aquesta manera, a fer-lo avançar.

Granollers, 15 de desembre del 2020

