

L'ETERNITAT EN L'ESCENA EFÍMERA: CONSIDERACIONS SOBRE LES COORDENADES TEMPOESPACIALS EN EL TEATRE MEDIEVAL

Francesc Massip

Hi ha un temps de la ficció o temps de la història (temps èpic), això és, la durada dels esdeveniments en la trama argumental, i un temps de la representació o temps cronològic (Mendilow, 1965: 65-71), és a dir, la durada de l'espectacle viscuda per l'espectador; o, dit d'altra manera, «el temps de la cosa que es conta i el temps de contar-ho (el temps del significat i el temps del significat)» (Metz, 1974: 18). D'altra banda hi ha un temps subjectiu o psicològic que és el percebut per l'audiència: el temps vivencial. Aquests darrers (el temps de la mostració i el del receptor) instal·lats en el temps de la integració o temps social, és a dir, el moment de la vida quotidiana en què s'efectua la representació. En el teatre de l'edat mitjana (com en el grec) aquest sol ser un temps festiu, temps sacre que es destaca clarament del temps laboral. Temps *altre* de la festa que condiona de soca-rel tot el procés comunicatiu de l'espectacle medieval, atorgant-li unes coordenades de presentació i recepció ben distintes a les del teatre com a producte cultural instal·lat en el temps d'oci propi de l'espectacle modern.

1. Temps del relat o de la ficció

És un temps enunciat per la paraula, temporalitat mítica de la faula representada que requereix la mediació interpretativa per fer-se perceptible (Pavis, 1983: 511).

Segons Aristòtil, la durada de l'acció d'una tragèdia havia de procurar «passar dintre una sola revolució del sol o sortir-se'n poc» (Aristòtil, Cap. V).

En el teatre medieval, hi ha peces que presenten un relat de durada molt breu, una acció puntual, com els drames litúrgics o els entremesos i farses, la representació de les quals manté la brevetat de la història. Però les grans manifestacions espectaculars solien oferir, en una única representació, un discurs que abastava diversos dies o anys, fins i tot una vida sencera o una història que comprenia segles.

2. El temps dramàtic o de la representació

És el temps específic de la representació teatral, i només existeix com a viscut per la consciència de l'espectador. És un temps icònic percebut directament pel públic i que constitueix una vivència que cap altre discurs no pot substituir (Pavis, 1983: 510).

El temps de la mostració és, òbviament, variable en cada interpretació i, particularment en el teatre medieval, molt relacionat amb el temps sociohistòric. El temps de la representació podia situar-se a l'interior d'algun cicle còsmic (festes estacionals), d'algun cicle de l'existència humana (festes d'iniciació, celebracions de noces, festes a l'entorn de la mort), d'algun cicle ritual (calendari litúrgic) o del desenvolupament social (commemoracions cíviques o polítiques). El fet que una determinada representació hagiogràfica es realitzés en el dia de la celebració del sant patró d'una comunitat, o una moralitat en ocasió d'una entrada reial —per a edificació de súbdits i monarca—, o un entremès bèl·lic en una coronació, o la Passió de Crist al llarg de la Setmana Santa, constituïa un motiu afegit que sens dubte s'integrava en la interpretació i contribuïa a donar-li sentit (Zumthor, 1987: 310).

Tot i que es tendia a ajustar el temps històric del relat al temps de la representació en un afany de creació de versemblança, mai no era absolutament possible, especialment en accions de llarga durada. A la base d'aquesta reflexió haurem de situar, doncs, l'anàlisi de les relacions entre el temps del relat i el temps de l'exposició, relacions fonamentades en tres categories: ordre, durada i freqüència (Chatman, 1978: 66-83).

2.1 Ordre

La representació pot disposar de la manera que vulgui els esdeveniments de la història, sempre que, a la fi, la seqüència del relat sigui discernible. El teatre medieval, possiblement per la seva dependència narrativa, tendeix a presentar el relat en seqüències lineals o diacròniques; però, atenent a l'imperatiu de representar de vegades relats d'abast cronològic molt dilatat, pot servir-se de seqüències anacròniques que poden ser de dues menes: a) retrospectives, en les quals el discurs trenca el curs de la història per recordar fets anteriors, i b) prospectives, quan el discurs fa un pas endavant per anticipar fets posteriors.

Un dels casos més cèlebres, en el nostre teatre medieval, d'*analepsi* (seqüència retrospectiva), el trobem en l'escena del suïcidi de Judes. L'apòstol traïdor, penedit, decideix penjar-se. Està sol en escena, sota l'arbre trucat que li ha de fer de forca. Però interrompent la imminent acció, Judes amolla un llarg monòleg que retarda el desenllaç, interpolació que fa créixer la tensió i l'interès de l'audiència, però que, d'altra banda, té la funció pedagògica de l'aclariment (Auerbach, 10): cal posar ben de manifest els motius que empenyen el personatge a un acte tan antinatural i condemnable com el suïcidi, que la moral cristiana no pot desitjar ni per a l'home més maligne. Es tracta d'un parlament retrospectiu, un *flashback* en el qual Judes repassa la seva peripècia vital que ha condicionat i provocat la dràstica resolució. Judes explica que quan, essent infant, Herodes decreta la matança dels Innocents, la seva mare, per tal de salvar-lo, l'envia riu avall en una

cistella (com Moisès), bé que prèviament li féu una marca a l'esquena amb ferro roent. Recollit i nodrit per la reina d'un país llunyà, mata, de gran, el seu germanastre, i en la fugida combaté i occí, sense conèixer-lo, son pare, i seguidament es maridà amb la seva pròpia mare, de la qual tingué fills, i que només el reconegué, molt més tard, en descobrir-li la marca a l'esquena (és, com veiem, una adaptació del mite d'Èdip). Llavors cerca consell i consol vora Jesús, que el féu administrador de la comunitat apostòlica, càrrec pel qual rebia una desena part dels béns del grup. Quan Magdalena despèn tres-cents diners en la compra de perfums per ungir els peus de Crist, Judes se sent estafat en el seu delme: per això ven el Mestre per trenta diners.

Extens monòleg (que apareix en les primeres Passions dramàtiques catalanes, però que serà suprimit en els temps contrareformistes) que alenteix la resolució de l'acció (la mort) en un repàs fulgurant de la vida del personatge, el qual, a més, adquireix una dimensió heroica, gràcies a la fatalitat del seu destí, que treu ferro a la seva malvestat i que contribueix a intensificar la tensió del receptor enfront de l'irremeiable penjament, normalment resolt amb l'aparició del diable des d'una trapa als peus del penjat, entre fums i espetecs i amb la substitució de l'actor-Judes per un ninot, el pit del qual el dimoniot estripa per endur-se l'ànima en figura de gall, esventrament que deixa enlaire el budellam en forma de botifarres... (Massip, 1987:258).

Exemple de prolepsis (seqüència prospectiva) el trobem en la *Representació de l'Assumpció de Madona Santa Maria* (Tarragona, 1388) que s'inicia amb una escena inexistent a les fonts narratives de la trama, un consell de l'aljama dels jueus convocat pel seu rabí on es decideix cremar el cos de Maria una vegada morta (per tal que no «desaparegui» com el de Jesús i provoqui el fanatisme del poble), escena que preludeja, desenvolupa i anticipa uns fets que s'esdevindran després (l'intent d'impedir l'enterrament de la Verge per part dels jueus). En aquest cas la prolepsis serà reconeguda retrospectivament, quan s'escenifica l'atac dels jueus al fèretre de Maria (Massip, 1984: 78). També en la *Representación del Nacimiento de Nuestro Señor* de Gómez Manrique, on, a la fi, s'insereix una escena en la qual s'ofrenen al nen Jesús els impropis o instruments simbòlics de la Passió (calze, assots, corona d'espines, etc.), prefiguració del patètic suplici redemptor en el moment joiós del Naixement (Álvarez, 1991: 124-126). Sovint, el futur de l'acció representada intervé en la durada de l'espectacle sota la forma de la predicció: les aparicions angèliques en el drama medieval solen anunciar el que s'ha d'esdevenir i ordenen als personatges humans com i què han de fer. Després, l'acció s'acompleix. Els exemples són nombrosíssims (àngels nuncis en els espectacles assumpcionistes, nadalencs, hagiogràfics, etc.).

2.2. Durada

La durada afecta directament la relació entre el temps transcorregut en la representació escènica i el temps que triguen a descabdellar-se els fets de la història en si. Relació que es manifesta en cinc possibilitats:

a) Resum: Quan el temps de l'acció escènica és menor al temps del relat. És el cas de les representacions hagiogràfiques, en les quals la història abraça tota o gairebé tota la vida d'un

sant, o de les representacions de la Passió. Les Passions més senzilles mostraven essencialment els darrers dies de la vida de Crist (almenys des de l'entrada a Jerusalem fins a la resurrecció) i eren escenificades o bé en sessió única o bé en diverses jornades que s'ajustaven a les celebracions litúrgiques de la Setmana Santa. En aquest cas el temps de la representació pretenia cenyir-se al temps del relat: el Diumenge de Rams s'escenificava l'entrada triomfal de Crist a Jerusalem; el dilluns el convit a casa Llätzer; el dijous el Sant Sopar, el lavatori dels peus i la presa de Crist a l'hort de Getsemaní; el divendres la Passió i Mort; el dissabte els Planys sota el Crucificat, el davallament de la Creu, l'enterrament i la baixada als Inferns; el diumenge la Resurrecció; el Dilluns de Pasqua, els pelegrins d'Emaús. És a dir, ajustant-se als actes litúrgics que, tanmateix, al seu torn, resumien el temps del relat: per exemple, entre la mort i la resurrecció de Crist han de passar tres dies, i litúrgicament només hi transcorren trenta-sis hores. També en les representacions assumpcionistes, el relat parla d'un pas de temps de tres dies entre l'anunci de l'àngel i la mort de Maria, passatges escènicament inclosos en la mateixa jornada, i altres tres dies entre la mort i l'assumpció, teàtralment separats per una jornada i per tant resumits en una nit (durant la qual, en el *Misteri d'Elx*, el poble vetlla el fèretre de la Verge). En les versions més extenses de la Passió, el relat s'allargava fins a l'ascensió i la Pentecosta o àdhuc es precedia de la creació d'Adam i Eva, pecat original, anunciació, nativitat i adoració. Aquests llargs programes, en els quals es pretenia oferir el missatge redemptor del cristianisme, obligaven a triar els moments emergents de la història, els més significatius i rellevants per acomplir la funció edificant adequada. Enmig, els moments subsidiaris, no exemplars (o no tant), que tanmateix figuraven en el corpus de referències comú de la collectivitat cristiana, eren objecte de:

b) El·lipsis: És a dir, quan el temps de l'escenificació és zero. Tota selecció d'episodis exemplars comporta l'el·lipse d'altres subalterns (que tanmateix podien ser tractats a part en representacions autònomes en el marc d'una festa litúrgica determinada).

c) Sincronia: Tanmateix, els episodis més significatius de la història sagrada i més útils per a l'edificació dels fidels, tendien a ser tractats de manera sincrònica, és a dir, provant de fer coincidir al màxim el temps de la representació amb el temps del relat. Els casos més significatius són el *Via Crucis* en la Passió de Crist, moment en què, encara a Verges o a Sant Hilari de Sacalm, tot el poble acompanya els actors i participa en un real camí de la creu, escenificat pels carrers de la població fins a la crucifixió; o bé la breu cerimònia de la visita al Sepulcre en què les Maries comproven i anuncien la resurrecció.

d) Allargament: De vegades el temps de la representació ultrapassa el del relat. En el teatre medieval això sol esdevenir-se per imperatius tècnics: una aparició sobrenatural, instantània en el relat, solia requerir una complexa trama que alentia l'acció i amplificava l'efecte. És el cas, encara avui en dia, de la baixada de l'àngel que en la *Festa d'Elx* anuncia a Maria la seva propera mort; anunci que en la història narrativa l'enviat del cel feia directament davant la interlocutora, que li responia també directament i immediata, i que en l'escena ha d'aprofitar la lenta davallada de la màquina que el transporta des de les altures (núvol o mangrana) per fer el seu parlament i resposta. Immediatesa dialògica allargassada, a més, en tot el teatre religiós medieval, per la seva recitació melòdica: la gairebé totalitat dels diàlegs dramàtics medievals eren cantats, cosa que els atorgava una solemnitat cerimonial i els apropava, en el seu escolar-se alentit, a l'eternitat del missatge sagrat que enclouen.

e) Pausa: Quan el temps de la història s'atura, tot i que l'escènic continua. En el teatre medieval la pausa pot utilitzar-se com a anunciadora d'una el·lipse (és el cas de les corregudes diabòliques *ad libitum* de l'*Ordo representacionis Ade*, o l'acció del diable que, en la *Consueta de Sant Eudald*, rapta un nen i el posa en una caldera, on sa mare el trobarà «tot rostít»), o bé funcionava com a il·lustradora o glossadora del relat (és el cas dels sermons, danses i cants de la comunitat realitzats a l'entorn del fet, però fora del fet, interrompent la història), o bé com a pausa relaxadora, generalment còmica, al marge del relat però inclosa en la representació (és el cas de la diablada de la Representació assumpcionista tarragonina o l'escena del forjador dels claus de la creu en les Passions franceses).

De fet, en moltes representacions medievals, sembla que el temps queda abolit o almenys el seu pas resulta pràcticament insensible. La *Consueta de Santa Àgata*, peça hagiogràfica de principis del segle XVI, es basa en la *Legenda Aurea* de Voragine, i allà on la font assenyala trenta dies d'estada de la santa en el prostíbul de la celestinesca Alexandrina per provar de seduir-la, al drama són «pochs dies» (v.153) que en la representació no es marquen de cap manera. També en la *Consueta de San Jordi* es donen «vuyt dias» (v.230) de termini al rei per lliurar sa filla al drac, i pocs parlaments després ja és reclamada: «Senyor, lo temps és arriuat» (v.264). No hi fa res que els personatges diguin si és de nit o de dia (apreciacions que en els drames a l'interior del temple no havien de notar-se), ni si ha passat una setmana en la rèplica següent. Sovint els episodis se succeeixen sense que hi hagi la impressió d'existir una certa espessor temporal entre ells.

Com a molt, la temporalitat sovint es representa espacialment: cada unitat de temps correspon a una unitat de lloc i el pas del temps es resol amb el desplaçament de l'actor d'un lloc escènic a un altre (Denizot, 1984: 302). Els llargs viatges de sant Eudald, en la consueta del seu nom, de Llombardia a Tolosa del Llenguadoc, o els dels sants Crispí i Crispinià del nord d'Àfrica a Roma i després a França, es realitzen simplement amb el trasllat dels protagonistes d'un cadafal a un altre. En el camí, mengen «algunes viandes de poca importàntia, solament per serimònies» (*Consueta de Sant Eudald*, 188s. rúb.), o «posen-se tots quatre a dormir per terra» (id., 548s. rúb.), com a úniques indicacions del succeir-se els dies i les nits. De vegades, fins i tot, el pas d'una escena a l'altra i el temps transcorregut són indicats en el mateix diàleg: «Ya som en terras de Roma», «Así som prop de Fransa» (*Consueta de Sant Crespi y Sant Crispinià*, vv. 251 i 374) i just arribats ja exclamen «Molt temps ha que stam así... que.n volem axir de Fransa» (id. vv. 392 i 403).

3. El temps social

Tota interpretació és connotada pel temps de la integració. Els poders polític i eclesiàstic dissenyen el model de la festa i a través d'ella codifiquen i controlen l'imaginari social (Zumthor, 1988: 9). L'àmbit festiu comporta, tanmateix, una sacralització que autoritza, d'alguna manera, transgredir els límits i les lleis quotidianes, i on tot està permès. És, per tant, l'àmbit per excel·lència de l'activitat lúdica, on el ritus, la representació dramàtica, l'esdeveniment espectacular, troben la seva legitimació. Les esferes oposades i complementàries del sagrat i del profà s'estrenyen les

mans. L'espectacle cívic, els jocs i manifestacions ciutadanes, programades en l'àmbit del poder comunal o de la cort, assumeixen connotacions cerimonials i sacres d'una manera tan codificada com els rituals litúrgics. Idèntics ingredients d'espectacularitat, excepcionalitat i unanimitat fonamenten l'experiència religiosa i política en el temps de la festa. L'excepcionalitat del temps i de l'espai festius legitima, ultra el ritu cristià, fins i tot l'excés espectacular.

En la vida ciutadana, cada esdeveniment espectacular s'inscriu en un sistema simbòlic de representació, mobilitzant precises categories espacials i temporals que presideixen i alhora legitimen la seva manifestació. Cada representació correspon a un moment de l'any litúrgic o de la cadència estacional. Només a partir dels segles XIV i XV serà possible alliberar-se, en part, dels condicionaments d'aquest temps fragmentat, per concentrar en un únic cicle espectacular el curs sencer de la història del món cristià. És l'experiència d'un temps extremament dilatat i autosuficient, feta possible en particulars ocasions extralítúrgiques com la festa del Corpus Christi, on se sintetitza espacialment i temporalment tota l'epopeia cristiana. El temps de la festa és, doncs, en el seu conjunt, essencialment un temps mític. Al seu interior es genera el temps de l'espectacle, que pot ser convencional, natural, històric o lliure: el temps convencional va referit a tota mena de temps cíclic, al ritme fixat pels costums; és el temps dels ritus, altrament dit temps social normalitzat, això és, les etapes de la cronologia col·lectiva que generen una convocatòria pública (naixement, noces, mort, combat, victòria). El temps natural es refereix a la successió de les hores, dels dies, de les estacions, i en ell s'insereixen els cicles còsmics (festes de maig, Sant Joan, festes d'agost, festes hiemals). El temps històric és el que assenjala un esdeveniment imprevisible (no recurrent cíclicament) que afecta el grup (Zumthor, 1983: 158-161). Tants temps distints, però no separats, que s'entrellacen i se superposen, recomponent-se en l'experiència totalitzadora del temps festiu.

4. L'espai

Les modalitats espacials interfereixen, però, amb les del temps.

D'altra banda, l'espectacle medieval no compta amb un espai específic per a la representació, ans s'acomoda a un espai quotidià preexistent, endreçat com a teatral en el moment oportú i transformat en espai festiu que interromp momentàniament l'espai històric, se singularitza i es desvincula de l'espai real que era abans d'ésser disposat per a l'espectacle. Aquesta capacitat de separació de l'espai de la quotidianitat atorga una essencial sacralitat a l'espai teatral de l'edat mitjana. Espai efímer, car ha de retornar a la seva configuració habitual després de la teatralització festiva, però contenidor; alhora, del missatge etern de la història sagrada i dels components cohesionadors de la comunitat. L'espai teatral medieval pretén reproduir l'univers sencer, la totalitat del cosmos. I si l'escena és l'univers, tot s'ha de veure alhora. Per això l'escena medieval és una escena múltiple i simultània. No hi ha distàncies ni temps insalvables.

BIBLIOGRAFIA

- ÁLVAREZ PELLITERO, A.M. (ed.) *Teatro medieval (castellano)*. Madrid: Espasa Calpe, 1990.
- ARISTÓTIL. *Art poètica*. Barcelona: Fundació Bernat Metge, 1926.
- AUERBACH, Erich. *Mimesis. La representación de la realidad en la literatura occidental* (1942). Mèxic: F.C.E., 1983.
- CHATMAN, Seymour. *Historia y discurso. La estructura narrativa en la novela y en el cine* (1978). Madrid: Taurus, 1990.
- Consuetes de Santa Àgata. Sant Eudald, Sant Crespí i Sant Crespinià, Sant Jordi*; A: *Teatre Hagiogràfic*, a cura de J. Romeu. 3 vols. Barcelona: Barcino, 1957.
- DENIZOT, Michele. «Temps représenté et temps de la représentation dans le théâtre médiéval français». *Atti del IV Colloquio della S.I.T.M.* (1984). P.297-304.
- MASSIP, Francesc. *Teatre religiós medieval als Països Catalans*. Barcelona: Edicions 62, 1984.
- MASSIP, F. «Les primeres dramatitzacions de la Passió en llengua Catalana». *D'Art*, 13 (1987). P.253-268.
- MENDILOW, A.A. *Time and the Novel*. Nova York, 1965.
- METZ, Christian. *Film Language: A Semiotics of the Cinema*. Nova York, 1974.
- PAVIS, Patrice. *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología* (1980). Barcelona: Paidós, 1983.
- ZUMTHOR, Paul. *Introducción a la poesía oral* (1983). Madrid: Taurus, 1991.
- ZUMTHOR, Paul. «Poesie et theatralité. L'exemple du Moyen Age». *Le Théâtre et la Cité dans l'Europe médiévale* (Actes du V Colloque de la S.I.T.M.). Stuttgart: 1988, p. 3-12.
- ZUMTHOR, Paul. *La letra y la voz de la «literatura» medieval* (1987). Madrid: Cátedra, 1989.