

Segona meitat de la temporada 2008 / 2009

Eduard Molner

Parlar de la segona meitat de la temporada teatral 2008/2009 ens dona l'oportunitat de tractar la irrupció de Julio Manrique com a director d'escena, un actor que des de fa anys és a l'elit de la interpretació catalana. La temporada 2006 debutava a la Sala Beckett com a director i, d'aquesta manera, s'examinava en una de les sales importants de Barcelona. Llavors va dirigir a Cristina Genebat i Marc Rodríguez a *Els boscos*, de David Mamet, una peça que navega pels conflictes d'una parella que malda per soterrar una crisi latent, profunda i inevitable.

L'experiència va ser positiva i en la seva següent direcció, *La forma de les coses*, de Neil Labute, insistia en la dramaturgia nord-americana. *La forma de les coses*, estrenada al Lliure, va esgotar les entrades i el treball de Manrique va rebre lloances hiperbòliques per part d'alguns crítics que la van considerar producció revelació de la temporada 2007/2008. Aquell era un muntatge que sobretot demostrava la bona mà de Manrique en el tractament dels actors i el seu domini del ritme, del tempo escènic.

La peça de Labute construeix una anècdota potent, amb una dosificació de la informació intel·ligent, que cal entendre com una estratègia per plantejar un dilema moral sobre els límits de l'ambició personal. La sorprenent conclusió de la peça és un veritable *coup de théâtre* que resol l'argument d'una manera inesperada.

Explicar històries per entretenir. En Labute, com en algunes peces de Mamet, hi ha una extrema preocupació per aconseguir atrapar l'espectador; es palpa el pànic a l'avorriment, o, des d'una altra perspectiva, s'entreu la desconfiança d'aquesta dramaturgia en la capacitat d'aportació de l'espectador. Tot plegat redunda en benefici d'un teatre molt entretingut, però d'una incidència real més aviat magra sobre les fites que el mateix dramaturg es planteja.

Malgrat tot, *La forma de les coses* segurament va ser una bona tria en el moment oportú: el seu èxit va consolidar Manrique entre els directors d'escena del país, fins al punt que el Teatre Lliure el va convertir en director resident. En la temporada que iniciem ara, 2009/2010, s'enfronta a una peça de molta més envergadura, *American Buffalo*, de David Mamet. Un altre Mamet, doncs.

Però abans de parlar de futuribles, podem tractar la darrera feina del

Manrique director d'escena a *Product*, de Mark Ravenhill (Haywards Heath, West Sussex, 1966), autor anglès que ja havíem vist aquí en mans de Josep Maria Mestres (*Unes Polaroids explícites*, Teatre Lliure, 2002) o Thomas Ostermeier (*Shoppen & Ficken*, Teatre Lliure, 2003). A *Product*, estrenada el mes de març a la Sala Beckett, el personatge James (David Selvas) és el productor que explica un projecte de pel·lícula a l'actriu a qui proposa el paper protagonista (Mireia Aixalà). Es tracta d'un nyap comercial. Tanmateix, però, aquest productor no és un cínic venedor preocupat per guanys i beneficis, sinó un home que es creu de debò allò que defensa.

Manrique va convertir el monòleg en una peça per a tres actors: l'actriu (cenyida aquí a un treball de gest), i un assistent del productor (Norbert Martínez), que en el transcurs de l'obra esdevé un personatge del guió que es pretén vendre, per tornar després a la seva realitat d'assistent. Tot plegat reforçava l'humor d'un text prim, però servit amb eficàcia. La clau del Julio Manrique director d'escena ha estat fins ara la complicitat i el compromís amb els seus actors; intèrprets que se senten recolzats en la seva creativitat, després d'haver «patit» les inclemències de directors que els convertien en titelles.

Més enllà, al mes d'abril, va arribar l'esperada *La casa de Bernarda Alba*, de García Lorca, dirigida per Lluís Pasqual i amb Rosa Maria Sardà (Poncia) i Núria Espert (Bernarda), en el repartiment. Pasqual va deixar fer. Gat vell, sabia que donar carta blanca a les actrius esmentades equivaldria a guanyar entens de cara al públic. I així va ser. Lorca planteja la seva peça, escrita en moments històricament crítics, com un referent de moral alternativa: la Poncia, ens ve a dir, no situa la seva religiositat —que també la té— per damunt de l'ésser humà. La seva saviesa ve d'un coneixement de la naturalesa humana basada en els anys viscuts, i en una solidaritat pròpia de les classes subalternes, que entén la flexibilitat com un recurs de supervivència. Bernarda Alba, en canvi, és la rigidesa personificada. Una dona que entén, per contra, la inflexibilitat, respecte a la norma i la tradició, com la font del seu prestigi social i al capdavant del seu poder de classe. Lorca va escriure un personatge extrem, d'una inhumanitat gairebé inversemblant; algú que pogués resumir en escena segles i segles d'intolerància espanyola.

Doncs bé, en la proposta de Pasqual, la Poncia resultava massa divertida per constituir realment una alternativa moral, massa tendre per escapar a la imatge d'una dona bona i res més, massa tova per ser un referent ètic. A l'altra banda, l'Espert destrueix la Bernarda de Lorca quan la tragèdia s'esdevé i es retorça de dolor tot llançant-se a terra. Aquí hi ha una mare que plora una filla, una mare qualsevol. Però la Bernarda no és una mare qualsevol. La Bernarda de Lorca encara creu que la mentida d'una filla morta verge la farà

triomfar. Amb la Bernarda escrita per Lorca no ens hi podem *identificar*.

Del cicle Radicals Lliure del Teatre Lliure de la temporada 2008/2009 esmentarem dos muntatges, dues importacions. *Dead cat bounce*, de Chris Kondek, és un muntatge pensat per examinar el capitalisme des dels seus budells. El grup d'actors i actrius, dirigits pel mateix Kondek a escena, fa participar el públic d'una sessió de Wall Street, amb una connexió en directe via Internet, per comprar accions amb els diners del taquillatge de la funció. Durant l'hora i escaig de la posada en escena veiem com les accions adquirides pugen i baixen sense cap mena de lògica; també tenim oportunitat de reflexionar —a partir dels comentaris de Kondek, dels actors i d'unes quantes projeccions d'entrevistes a especialistes— sobre l'opacitat dels mercats financers i la manca de control sobre els nostres diners.

Malgrat tot, *Dead cat bounce* no acaba de funcionar: falta un canemàs dramàtic que mantingui la nostra atenció. Fins i tot allò que es pretén documental, expressament no ficcional, demana una estructura que tingui en compte la recepció, que jerarquitzï, que eviti cacofonies, dispersions. La idea, bona, el missatge, potent, queden llastrats per una estratègia desembastada, mancada de teatralitat.

L'altra producció del cicle Radicals que comentarem, *La mélancolie des dragons*, és una creació de Philippe Quesne que estructura la seva dramaturgia al voltant d'una diegètica ben simple: un grup de *heavies* queden atrapats en pana enmig d'un paisatge nevad; truquen a una amiga que els confirma la mort sobtada del seu petit Citroën. Tant se val, li ensenyaran allà mateix que és el que duen en el remolc que arrossega el traspasat utilitari: un parc d'atraccions. La primera, «els *heavies* invisibles», perruques penjades amb fils de pescar que un ventilador dóna vida, també hi ha màquines de fer bombolles, màquines de fer fum, o un turó (el seu Citroën cobert de plàstic blanc) on pots pujar tot escoltant la *Carmina Burana* de Carl Orff, per *flipar* des de dalt. Fins i tot li ofereixen un concert, *Still loving You*, de Scorpions, amb guitarra espanyola i flauta dolça, el clímax d'un muntatge magnífic, ple d'un lirisme estrany, i malgrat tot, proper.

Encara parlarem d'alguna importació més de la temporada 2008/2009, però ara fem parada en la dramaturgia catalana per tractar la trilogia de Pau Miró, *Búfals*, *Lleons* i *Girafes*, que començava a Temporada Alta, a l'octubre de 2008 i acabava al Teatre Lliure el juliol de 2009, havent fet estada el mes de març al Teatre Nacional de Catalunya. Pau Miró, abans d'això, havia escrit i dirigit *Singapur* (2007). Esmentem aquesta etapa de feina, i no anem més enrere, perquè creiem que tota ella té una línia de continuïtat, una unitat temàtica ben definida. La preocupació que hi ha al darrera dels arguments

de les tres obres del tríptic són les relacions de família, també la pèrdua d'éssers estimats, l'absència sobtada d'una persona que ens és propera. I la pèrdua també era el tema que travessava *Singapur*, per bé que allà la mort afectava les relacions d'amistat i tenia un component voluntari; la peça reflectia la perplexitat, o fins i tot la incomprensió, de l'autor davant el suïcidi d'una persona que objectivament no té raons per marxar, d'algú que, si més no biològicament, té al davant una llarga trajectòria plena de possibilitats.

La pèrdua genera buits. A *Búfals* (2008) també tenim el pes aclaparador d'un absent. El germà sacrificat pel bé de la resta de la família, que regenta una bugaderia. Per fer el bé sovint es deixa de banda la bondat. Però la bondat és immediata, tangible, el bé és una idea abstracta amb tantes cares com observadors. La cerca del bé acaba dinamitant la família que es volia protegir. *Búfals* parla de la impossibilitat de manipular els destins individuals, d'intervenir en el futur per fer-ne un espai segur, malgrat intentar-ho des del bastió familiar.

L'acció de *Lleons* (2009) s'inicia amb un noi que arriba a una bugaderia (parlarem d'aquesta metàfora recurrent) fora d'hores, amb la camisa tacada. Necessita que li rentin. Li cal arribar a casa amb la roba neta. Intenta explicar el vermell de la taca, que podria ser sang, o no. És una situació dramàtica amb fortes dosis d'intriga, de fets amagats que anirem coneixent poc a poc. En qualsevol cas el que importa és que la seva aparició ha posat en marxa els mecanismes de protecció i supervivència de la família que regenta la bugaderia, pare, mare i filla. Però, al mateix temps, el perill pot ser una oportunitat. Ell podria omplir el buit deixat per un fill perdut. Un buit que és per tot. El noi vol, literalment, rentar els seus draps bruts i restablir els seus fràgils equilibris. La família, o la bugaderia, demana un alt preu per aquest servei.

Lleons tracta més de la voluntat d'esmenar el passat. Els progenitors exigeixen, els fills es mouen per satisfer les seves expectatives: el noi ha de tornar amb la camisa, la camisa del pare, neta; la filla ha de fer-se gran, aparellar-se, deixar la família que l'ha criada, per formar-ne una de pròpia. Només així rescabalarà la pèrdua d'aquell fill, del seu germà mort. Però no és fàcil deixar les seguretats de la casa on ens hem fet grans.

La ciutat que dibuixa Pau Miró, des de la bugaderia de *Lleons* i abans la de *Búfals*, és l'àmbit de l'imprevist, de la incertesa, de la inseguretat, i malgrat tot, allò que, en competència amb els altres, ens hem de fer nostre. La ciutat que s'intueix a *Lleons* és un espai de conflicte i d'oportunitat, però implacable. És una ciutat que té semblances amb el DF d'*Amores perros*, d'Alejandro González Iñárritu, que ens penetra a dins de casa, malgrat els murs que puguem aixecar per defensar la pròpia llar.

La darrera peça de la trilogia, *Girafes*, estrenada durant el darrer Festival Grec a l'Espai Lliure, i que després ha fet temporada a la Sala Beckett, se centra en una família *en potència*. La parella protagonista no té fills, malgrat bellugar-se en un entorn social, la Barcelona dels anys cinquanta, on se suposa que el matrimoni condueix *ràpidament* a la paternitat. La parella conviu amb el germà d'ella, un noi especial, introvertit, i té un rellogat que porta una doble vida, discreta de dia, esbojarrada de nit. Des de fora un venedor intenta col·locar una rentadora a la mestressa de casa. Un altre cop la metàfora del rentat de la roba, present en tota la trilogia. La neteja de la roba és la renovació privada, íntima, d'allò que ens toca la pell, del que portem a sobre. Miró ha recreat, sense proposar-s'ho potser, la Barcelona desapareguda del Raval que va novel·lar Manuel Vázquez Montalbán a partir de la seva pròpia experiència vital: una Barcelona humil i treballadora, que es relaciona als terrats (*El pianista*, 1985), i que somnia amb un canvi de vida que passa per una millora de les condicions materials d'existència.

Pau Miró, però, inclou les seves pròpies empremtes, com no podia ser altrament, amb personatges com aquest germà de la dona jove, que viu un món interior que no té res a veure amb la realitat que l'envolta, que s'allibera escrivint, que es comunica exclusivament amb aquells altres éssers que tenen algun component de somniadors (el rellogat, la seva germana mateixa) però que rebutja aquells que estan més amarats de la grisor d'aquells temps. Així doncs, malgrat reflectir la penúria del franquisme més cru, *Girafes* conté l'optimisme, o la voluntat de tirar endavant, de tota una generació que agraiïa el fet d'haver sobreviscut, després d'una guerra i una postguerra devastadores. Hi ha força més esperança en els personatges de *Girafes*, que d'alguna manera dibuixa el perfil del que podrien ser els avis de l'autor, que en els personatges de les altres dues peces, on es tracten fills o néts —*Búfals*— i pares —*Lleons*. Això, és clar, no és massa encoratjador pel que fa al nostre present, o pel que fa a la ciutat o la família d'avui, però malgrat tot, Pau Miró es resisteix al melodrama, el seu teatre té un punt d'ingenuïtat que el singularitza.

Ja en època del Festival Grec comentarem la producció de més envergadura, la trilogia de Romeo Castellucci inspirada en la *Divina Comèdia* de Dante Alighieri, *Inferno*, *Purgatorio* i *Paradiso*.

Inferno i *Purgatorio* són escenificacions; *Paradiso* és una instal·lació que es va situar a La Capella, la sala d'exposicions del carrer Hospital. *Inferno* és un muntatge de gran format en el que se succeeixen escenes aparentment no lligades entre elles per una lògica dramàtica causal o temporal. Més aviat el que interessa a Castellucci és generar impressions a l'espectador a partir d'una plàstica molt potent que demana a la recepció una particular recons-

trucció del sentit global de la proposta. Escenes que colpeixen per la seva agressivitat, com la inicial on una multitud de gossos ensinistrats es llancen al damunt de Castellucci mateix, defensat per un vestit protector, mossegant-lo i llançant-lo a terra; o bé l'aparició d'una enorme urna que conté un gran grup d'infants absolutament aliens a la mirada del públic, enjogassats en el seu món, al marge de la seva consciència de participació en un univers espectacular. Hi ha, sens dubte, a *Inferno* una reflexió sobre el pas del temps i el seu efecte en l'ésser humà, sobre l'aparició de la violència, sobre l'efecte de la socialització, tal vegada de resultats deshumanitzadors. La utilització que el muntatge feia de l'entorn natural de l'escenari del Teatre Grec (la paret rocallosa i els jardins que l'encapçalen) és una de les més intel·ligents que s'han fet mai en els més de 30 anys de festival.

Purgatorio, representada al Teatre Lliure, escenifica la culpa i el càstig. Aquí sí que, tot i tractar-se d'una proposta on predomina la plàstica, hi ha una arquitectura dramàtica que ens permet de seguir un fil argumental. Se'ns explica una història que té a veure amb un maltractament, un abús infantil, que marca una trajectòria de vida. El pare, que ha exercit el seu poder esclafant la innocència del fill, viu la conseqüència sense possible absolució. El penediment no hi té cabuda, és sobrer. Castellucci posa en escena l'eternitat de l'expiació, la seva inevitabilitat.

El treball de l'artista amb la seva companyia Societas Raffaello Sanzio és dels més interessants que es poden veure en aquest moment a Europa, però en el context de la programació del Festival Grec 2009, una excepció. Al Grec li queda molt camí per recórrer per tal d'arribar a cotes d'excel·lència que de debò el situïn entre els grans festivals europeus d'estiu. Cotes que passen, no només per la importació puntual de produccions de primer nivell, com aquesta, sinó, sobretot, per l'aposta perquè els creadors del país disposin de mitjans que facin possible l'excel·lència. Altrament Barcelona continuarà en la perifèria, manera eufemística d'anomenar el provincianisme.

