

Kosmopolis: autors nous, temes antics

Eduard Molner

Institut del Teatre

Juan Insua, el director d'aquest feliç invent que es diu *Kosmopolis*, un festival de literatura que organitza i produeix el Centre de Cultura Contemporània de Barcelona des de l'any 2000, va tenir la sensibilitat d'incloure el teatre de text en l'edició de 2011. El Festival, que se celebra amb periodicitat biennal, sempre ha programat multitud d'actes literaris que tenien una forma escènica, però fins l'edició d'enguany no havia contemplat el gènere dramàtic de manera específica en les seves programacions. Repetim aquí, de manera breu, algunes idees del marc teòric que ens va servir per configurar la programació de *Kosmopolis* i que vam publicar a la mateixa web del festival. Després parlem dels autors que van participar a la programació i de les seves intervencions.

El teatre resisteix, i no només resisteix: té coses a proposar en el nostre present. La sorpresa ve del fet que el teatre sobreviu perquè unes noves generacions, que s'han fet grans davant d'una pantalla interactiva, han renovat la confiança en l'espectacle en viu com una via d'expressió de les seves incerteses i inquietuds, com una forma d'esbargiment, fins i tot com a cerimònia de catarsi col·lectiva. Avui, com el dia que els hel·lènics es van saltar el ritual per aventurar-se per nous camins i començar a ser una mica menys súbdits i una mica més ciutadans, «l'espectacle convoca actors i espectadors a divertir-se o a meditar, o a decidir sobre determinats aspectes de la vida, expressats mitjançant el mite o la paròdia» (Vito Pandolfi, *Història del Teatre*, Barcelona: Institut del Teatre, 2001).

En el darrer i reivindicatiu assaig de Josep Ramoneda *Contra la indifferència* (Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2010) hi trobem un raonament de perquè el teatre perviu: «El teatre, al meu entendre, té dues peculiaritats que el fan imbatible: la singularitat —cada funció és una nova representació, per a l'actor i per a l'espectador— i la presència. La presència de la persona humana, tal qual, a l'escenari. És una persona amb màscara, diran alguns. És que la persona humana quan entra en presència, en relació amb els demés, deixa, en algun moment, de portar màscara? Som animals amb màscara: éssers de teatre». Una defensa aferrissada del teatre com una forma artística que amplia el camp de visió del que és capaç d'entendre i veure l'individu.

Si fem cas a Pierre Bourdieu i entenem que les classes socials no només continuen existint, sinó que la principal causa de la seva segmentació és cultural i no econòmica, hauríem d'encarar la nova era tecnològica amb una mica menys de papanatisme. L'analfabetisme digital no serà “el problema” de la marginació social, sí, per contra, no saber llegir ni escriure, per exemple. No parlem, és clar, de l'habilitat tècnica de llegir sinó de la capacitat de comprensió i... gaudi d'un text, i de la capacitat d'expressió raonada d'unes idees. També podem aventurar que en el futur serà un motiu de diferenciació social la capacitat de *comprensió i... gaudi* d'un espectacle de caire teatral que demani una mínima actitud activa per part de l'espectador.

Dos actes, quatre autors

Així doncs, per a l'edició de *Kosmopolis* 2011 vam proposar una programació de dos actes que feien una ullada a les noves dramaturgies d'aquí i de fora amb la intervenció d'artistes emergents que mostren les darreres tendències de l'escriptura teatral.

En el primer dels actes, el dramaturg català i periodista Pablo Ley (Barcelona, 1960) va conversar amb el dramaturg canadenc d'origen libanès Wadji Mouawad (Beirut, 1968), creador de l'anomenada «tetralogia de la identitat i la memòria» representada internacionalment (*Littoral*, 1999; *Incendies*, 2003; *Forêts*, 2006; i *Ciels*, 2009). En dates del festival, març de 2011, Mouawad estava programat en el Festival Grec 2011 amb la seva reescriptura de Sòfocles —una peça que finalment va caure de la programació del festival d'estiu per causes alienes a criteris artístics. En qualsevol cas, el llegat grec està vivíssim en l'obra de Mouawad; es fa necessari el teatre per gairebé les mateixes raons que es feia necessari dos mil cinc-cents anys enrere, malgrat totes les transformacions viscudes per la humanitat. I quan ens disposem a representar històries a l'escenari, no ens podem abstreure d'aquestes arrels. És el cas per exemple de *Littoral*, l'obra que va donar a conèixer Mouawad a nivell internacional. El dramaturg va explicar-ne, en bona mesura, la seva gènesi a partir del seu itinerari vital d'infantesa i joventut, relacionat amb la guerra del Líban. El jove Wadji, com tota la seva família, va haver de refer les seves referències en un altre país. No és el mateix abandonar el teu lloc de naixement amb set anys que fer-ho d'adult, però és evident que en aquesta edat tan tendre ja et pots endur del teu país d'origen unes petjades permanents. Si a més s'han vist imatges colpidores per la seva violència, morts i desaparicions que tenen a veure amb el nucli familiar, l'empremta de segur és per tota la vida.

A *Littoral*, el jove Wilfrid emprèn un viatge per donar sepultura al progenitor, que és al mateix temps un viatge en busca de la pròpia identitat en el moment crucial de la seva entrada a l'etapa adulta de la vida. La reminiscència grega és absoluta. És ben bé el, «qui sóc?» d'Èdip. Mouawad va néixer a Beirut el 1968. Tenia només set anys quan els seus pares van sortir del Líban davant del conflicte civil que assoliria el país durant més de deu anys i que llavors, a mitjans dels setanta, no havia fet més que començar. En les seves pròpies paraules el teatre es va convertir en una manera de «recrear l'espai de felicitat de la meua infantesa». La seva teatrologia és una reflexió sobre la identitat, la memòria, l'herència i la filiació, tots ells temes presents en les societats complexes del primer món, amb un origen divers dels seus habitants, o sigui amb un conjunt de «passats» diferents que cal arbitrar en el present. Cal també retenir el fet que el teatre de Mouawad és d'una gran nuesa: els recursos escenogràfics són mínims i es demana a l'espectador que sigui ell qui faci els canvis d'àmbit, de localització, etc. És un teatre que es podria representar en un modest centre cívic si calgués; és un teatre que és conscient que el principal equipament escenotècnic està en la imaginació de l'espectador.

La intervenció de Pablo Ley fou a manera d'introducció perquè els dos temes suggerits pel dramaturg català per provocar la conversa varen donar peu a dues intervencions llarguïssimes de Mouawad que pràcticament van ocupar l'hora i quart d'acte al teatre del CCCB.

El segon acte volia ser una mostra del teatre que s'escriu aquí amb Josep Maria Miró (Vic, 1977) i Pau Miró (Barcelona, 1974), exemples d'unes fornades extraordinàries de la dramaturgia catalana, i amb Alfredo Sanzol (Madrid, 1972), un autèntic fenomen en les cartelleres espanyoles de les darreres temporades.

La dramaturgia catalana ha produït unes llevs tan notables en els darrers anys que ha estat molt difícil fer-ne una tria exemplar. Una de les dramaturgues més brillants de la primera lleva de la represa de l'escriptura dramàtica a casa nostra, Lluïsa Cunillé, té encara no cinquanta anys, per exemple, i entre ella i Josep Maria Miró, el dramaturg més jove present a *Kosmopolis*, tenim una diferència de quinze anys en els que ben bé podríem assenyalar vint noms de dramaturgs catalans amb nivell per ser presents a la cartellera de qualsevol ciutat. La tria doncs, era difícil. Però no ens va guiar l'acumulació d'èxits de públic en un determinat currículum sinó les trajectòries creadores que interpel·len el present. Pau Miró i Josep Maria Miró es pregunten a través del seu teatre perquè el món és com és i què podem fer per entendre'l.

Pau Miró crea personatges que se'ns presenten amb una certa dosi d'innocència, fins i tot d'ingenuïtat. Però és clar, no es poden sostreure al fet de

viure en un món que funciona des d'una dinàmica aliena a la seva manera de ser. Es miren la realitat amb perplexitat i això ens els fa propers. Són bells, portadors de llum, aparentment desemascarats, gent que no ens importaria conèixer, com la prostituta de *Plou a Barcelona* (2004), o el noi que arriba a la bugaderia de *Lleons* (2009), amb la camisa tacada de sang. Sovint col·loca aquests personatges en ambients hostils, on estan en desavantatge. Una ciutat, per exemple, que en el cas de *Búfals* (2008) i de *Lleons* 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.

Pau Miró va tenir la responsabilitat de dirigir la lectura de textos dels tres creadors en escena per part de l'actriu Anna Ycobalzeta i l'actor Isaac Alcayde. Entre les lectures s'intercalaven els comentaris dels tres autors, asseguts a una banda de l'escenari en tamborets de bar, en una mena de conversa distesa, però orientada, que anava tractant els temes que els mateixos fragments de les obres plantejaven.

La introducció de l'acte per part dels dos actors, un petit text de Pau Miró escrit expressament per a l'ocasió és reveladora de la seva manera d'entendre el fet creatiu: «no existeix una pàgina en blanc./tant de bo existís la pàgina en blanc./existeix la pàgina que vessa paraules./Després un estrany procés de selecció./Unes paraules es queden, altres se'n van./I per una esclatxa comença a entrar una mica de llum./Una esclatxa. Un text./Un text. Una escena./Llum». O sigui la inspiració està en la selecció, no en la producció pròpiament dita, i això estaria molt més d'acord amb el temps que ens toca viure, carregat d'un gran volum d'informació que a tots ens correspon filtrar.

Josep Maria Miró escriu un teatre perfectament travat ideològicament. Es revolta, per exemple, contra un món que permet espais d'impunitat escandalosos. A *La dona que perdia tots els avions* (Premi Born de Teatre, 2009) una dona, asseguda al porxo d'una casa colonial, mentre espera l'avió que l'ha de tornar a casa, pateix una ceguesa sobrevinguda. Al seu costat hi ha un home, un nadiu d'aquesta illa tropical que atrau riuades de visitants occidentals. L'home és allà esperant la seva decisió. Es quedarà al país? Voldrà el mateix que molts altres li han demanat abans? Atrapat en la cultura de l'emoció, de la necessitat de dosis de sensacions que provoca la societat de consum hipertròfica, el viatger occidental troba al Tercer Món la possibilitat de pujar uns quants graons en aquesta direcció. O de baixar-los. En aquest món nos-

tre hi ha llocs on és possible anar molt enllà en la satisfacció del cantó fosc de l'ésser humà. Allà la transgressió de la sacralitat (en el sentit pasolinià del terme *sagrat*), de les normes morals bàsiques de convivència entre els homes, de la dignitat humana, és de franc. Però Josep Maria Miró no només es qüestiona “el món”, també s’interroga sense embuts sobre casa seva.

Gang Bang (*Obert fins l’hora de l’Àngelus*), que es va estrenar el mateix mes de març de 2011 al Teatre Nacional de Catalunya, és una de les peces més agosarades que s’han escrit en aquest país als darrers anys. Un pare entra en un local de sexe per a homes buscant el seu fill; allà hi descobrim la doble vida de molts personatges perfectament assimilables a alguns prohoms de la política, els negocis o l’església de Catalunya, però la denúncia va més enllà i ateny a aquest mateix personatge que sembla tan desemparat en aquest local i alhora tan estimable en la seva empresa de reconstruir una família trencada. *Gan Bang* recorda per la seva valentia *Plaça dels herois* de Bernhard o *El balcó* de Genet, obres que van provocar una profunda incomoditat en el seu moment, però que al mateix temps van generar interessants debats.

L’estrena de la peça al Teatre Nacional ha estat un dels moments importants d’aquesta temporada teatral, no per l’obra sinó sobretot pel rebombori que va crear el fet que estigués ambientada en un local de sexe masculí. Ens hauria de fer reflexionar a tots quantes passes enrere ha fet la societat catalana si la minoria susceptible de ser escandalitzada per això troba uns altaveus potents i és capaç fins i tot d’incidir en els marges de llibertat dels programadors públics. Però el més trist potser va ser veure com tota la premsa en pes, fins i tot aquella considerada progressista, va sumar-se a la lectura superficial de la peça de Josep Maria Miró i, en conseqüència, en va sortir manifestament decebuda. El sexe és a *Gan Bang* una metàfora del que políticament s’ha esdevingut en aquest país d’ençà de la Transició a la democràcia. Miró no volia provocar, volia transgredir en parlar d’una manera d’entendre la política basada en el mercadeig i el clientelisme, basada en l’absència absoluta de valors i d’ideologia. I en el pla personal volia parlar de la impossibilitat d’esmena, quan una violació d’allò que és autènticament sagrat (una altra vegada aquí en el sentit pasolinià) afecta la construcció personal.

De Josep Maria Miró els actors van llegir un fragment de *Quan encara no sabíem res els uns dels altres*, una de les seves primeres peces, però que ja contenen una mirada amb una voluntat d’intervenció. Uns personatges decidiran, “fatalment”, agafar el metro abans de l’hora necessària per “defensar” els seus llocs de treball d’una agressió que és més pressuposada que real. Aquell comboi però, està destinat al desastre. La por és un dels temes presents en l’obra de Miró, una por que sempre és irracional, però que sempre

té un fonament cultural i passa per les creences de l'individu sobre el seu benestar: què puc fer per conservar el meu lloc en la societat? abans que la pregunta que seria realment important: què puc fer per estar més en harmonia amb el meu ser i el meu entorn?

Josep Maria i Pau Miró són dos exemples, com dèiem més amunt, de la dramaturgia catalana d'avui que de fet és molt rica, diversa i heterogènia. Però si els hem triat a ells i no a d'altres és perquè les seves mirades no han estat esquitxades per la banalitat, encara. El gran problema dels dramaturgs emergents d'aquest país és que es demanen uns textos que en bona mesura reproduïxen els patrons narratius del món televisiu: pel que fa als formats, però també pel que fa als continguts. S'expliquen massa històries que no tenen altre sentit que aconseguir un bon entreteniment; òbviament aquest teatre hi ha de ser, al costat, però, de la literatura més especulativa si parlem de les estructures del teatre públic.

Alfredo Sanzol és un gran encantador de serpents: compta les seves estrenes per èxits de públic. A partir de cerques a Google arriba a treballar amb elements aleatoris i amb aquests materials, articulats en forma d'història breu, busca la formulació d'aquella experiència humana profunda, una sensació, un sentiment, una paradoxa irresoluble o una contradicció insalvable que està en el rerefons de l'argument que se'ns explica. El que acabem de referir està al darrere de la trilogia *Risas y Destrucción* (2006), *Sí, pero no lo soy* (2008) i *Días estupendos* (2010). Sovint les situacions creades per Sanzol són absurdes (tenen una contemporaneïtat d'arrel beckettiana). A *Días estupendos* un matador de toros decideix renunciar a l'ofici, del que depèn tota la família, perquè ha atropellat un gat. La circumstància és absurda i frega la inversemblança, però el punt d'arribada no és un sense sentit. Moltes vegades un accident, aparentment banal, encara l'ésser humà amb les seves contradiccions fonamentals. Més encara, a la mateixa peça uns pares reben una carta del fill que és de colònies en la que els diu que vol «desertar», que prefereix ser adoptat pels seus monitors. La carta fa riure des de fora, però posa els pobres personatges dels pares contra les cordes; en mig de les seves acusacions creuades ens adonem que el fill, més que un projecte de vida, havia estat «l'etapa que calia complir», en una carrera vital de possessions diverses.

L'Anna Ycobalzeta i l'Isaac Alcayde van llegir precisament aquest text, un exercici que fa entrar un tercer personatge, el fill absent, present a través de la carta llegida pels pares. El recurs ja és en si mateix una metàfora, perquè el fill no hi vol ser de fet al costat d'uns pares que han entès la seva existència com allò que cal administrar, més que no pas estimar. En qualsevol cas plan-

teja quina és la manera d'encarar la paternitat avui, en la societat de consum hipertròfica.

Sanzol té el projecte, a mig o llarg termini, de parlar de la seva realitat natal, Navarra, i el conflicte que de petit va viure en el context de màxim apogeu de la violència terrorista i de la resposta dels mecanismes repressors de l'estat. En el teatre de Sanzol hi ha humor, però no banalitat o frivolitat. Són propostes, en qualsevol cas, que estan concebudes des de l'habilitat de poder oferir diferents nivells de lectura.

Òbviament el panorama teatral català i també de l'Estat espanyol és força més ric que la mostra que *Kosmopolis* va poder oferir. En qualsevol cas, però, el petit tast va servir per obrir boca al públic d'un festival no específicament de teatre, i que tampoc és una trobada acadèmica. Volem dir que, afortunadament, a molts dels concurrents a la programació teatral de *Kosmopolis 2011* no els havíem vist mai la cara i això en un univers tan reduït com és el món del teatre a Catalunya, on ens passem la vida saludant-nos els uns als altres fins a l'infinit, no deixa de tenir el seu valor.

