

Josep Pere Peyró: el deseo de nadar en aguas abisales

Francesc Massip

Josep Pere Peyró (Palma de Mallorca, 1959) es uno de los autores más interesantes del país, con una de las trayectorias más arriesgadas y rigurosas, que ha rehuido los cantos de sirena de un teatro dócil y rentable para asumir retos artísticos y vitales poco complacientes con las convenciones establecidas. Por esta razón fundó una compañía propia, La Invenció, una productora independiente inmersa en la realización de proyectos conectados con una línea de investigación de nuevos lenguajes de creación. Una empresa que le ha permitido llevar a cabo las obras que realmente quería hacer, pero que también le ha chupado muchas energías y que se ha visto afectada por distintos percances que han supuesto su indefectible clausura. Sin embargo, otros estímulos creativos reclaman la atención de Peyró. Pero vayamos por partes.



La Generación de los Talleres de Sanchis Sinisterra

La suya fue una vocación tardía, cuando en 1989 vino a Barcelona para intentar entrar y estudiar interpretación en el Institut del Teatre, sin éxito. Fue a parar entonces al Primer Laboratorio Actoral del Teatro Fronterizo, puesto en marcha por José Sanchis Sinisterra, pero éste pronto lo recondujo al Primer Taller de Dramaturgia que organizó en la Sala Beckett. A partir de aquí Peyró se apasiona por la escritura escénica y empieza a escribir bajo la influencia de Beckett, Pinter, Müller, siguiendo los ejercicios dramáticos que Sanchis proponía. Peyró considera que los talleres de escritura escénica de Sanchis Sinisterra, y la línea teatral que abrió, tuvieron una importancia capital en un momento en el que el teatro catalán buscaba ponerse al día tras medio

siglo de dictadura y prohibiciones. Claro que entonces nadie creía en la dramaturgia catalana (sólo cabe recordar que el Teatre Lliure vivió de espaldas a ella prácticamente hasta el salto a Montjuïc), y el esfuerzo era doble. Por un lado, era necesario recuperar el tiempo perdido y ponerse al día del teatro europeo y tratar de alcanzar el nivel expresivo de la dramaturgia internacional.

En una entrevista que le hice el 9 de julio de 2009, Peyró se preguntaba si la suya era una generación que cerraba o abría: «Antes yo sentí equivocadamente que pertenecía a una generación que abría, fueron los años del nacimiento de las salas alternativas, de aquel núcleo de autores que fueron abriendo espacios para que los demás se fueran incorporando, pensaba que era un momento de apertura... Fue un momento falsamente de apertura para nosotros; creativamente nos sentíamos como si abriéramos caminos. Pero cuando te das cuenta de dónde venimos y dónde se encuentra el arte teatral europeo (el referente era Pinter), vemos que es un territorio de muerte, el final de una escritura, e intuitivamente buscamos nuevas aguas, pero no lo conseguimos». Los compañeros de viaje de Peyró, que compartieron aquellos primeros talleres de dramaturgia, fueron Manuel Dueso, Lluïsa Cunillé, Gerard Vázquez o Ignasi Garcia, entre los que continúan en activo.

Ahora bien, aquella propuesta combativa de la Sala Beckett ha ido debilitándose, y Sanchis «tuvo que dejarla porque el proyecto se moría artísticamente». En cambio, señala Peyró, ha ido afianzándose otro modelo, capitaneado por Sergi Belbel y Josep M. Benet i Jornet, «que tenían conciencia de que se habían acabado los años de enfrentamiento con el poder y que en cambio ya era posible la colaboración con el nuevo poder, y era necesario para crear una nueva etapa del teatro catalán. No tuvieron miedo de entrar en la televisión, ni escrúpulos de entrar en el teatro comercial, cuando nosotros lo cuestionábamos... La Beckett ha ido derivando hacia una especie de sala peque-

ña del Nacional. Todo aquel deseo de crear lenguaje nuevo se ha perdido. Pero yo sí que he seguido luchando en esta línea. Yo he conservado esta manera de trabajar... he ido asumiendo ciertos aspectos que, en el inicio fundacional, la Beckett y el Fronterizo tenían, por eso entré».

Primera etapa: la palabra y la relación de pareja

Para mí Peyró se reveló en *Laarella és...* que participó en la XII Fira de Teatre de Tàrraga (1993) y después en el antiguo Tantarantana, donde lo vi justo cuando empezaba mi singladura crítica en *Avui*. Me sorprendió gratamente este «personaje de inquisitiva mirada, atrincherado tras unas gafas de Groucho Marx» que salía a escena y empezaba a hablar como si improvisara: era el autor, a la vez intérprete y director del espectáculo, un espectáculo de humor «distanciado y sarcástico, a veces absurdo, siempre audaz» (así lo escribía en la crítica aparecida el 8.12.1993). Todo ello sobre las relaciones afectivas que se malogran en el sofá matrimonial o en el taburete de una barra de bar.

Así se iniciaba lo que podríamos denominar su primera etapa de creación dramática, que trataba, como muy bien expresa el título inaugural, sobre las relaciones de pareja, sobre todo el mundo masculino y el femenino, y la palabra como vínculo de conexión entre estos dos mundos; la palabra como elemento de relación, aspecto que arrastraba las lecturas de Freud, Lacan y el psicoanálisis.

En 1992 obtuvo el accésit al premio Ignasi Iglesias por *La trobada* (escrita en 1987), que se estrenó en el Festival de Sitges de 1994 en un espacio coincidente con el descrito en la ficción: a la orilla del mar y a una hora también coincidente con el tiempo de la acción: la madrugada. ¡Toda una proeza! ¡Debo confesar que yo no estaba! Esta obra inicia una especie de trilogía, que el autor llama *Trilogía Argentina*, porque en este

país sus obras tuvieron una recepción particularmente entusiasta, gracias a una temática que allá estaba más a flor de piel. De hecho, *El encuentro*, junto con *Cuando los paisajes de Cartier-Bresson* y *Una lluvia irlandesa*, fueron presentadas bajo el título de *Tríptico* en la Sala Beckett en septiembre de 2003 por un grupo argentino de Córdoba, dirigidas por Paula Miranda, Jorge Alberto Díaz y el propio autor. Un tríptico, pues, sobre las relaciones humanas, con toda la desconfianza que merecen, particularmente entre hombres y mujeres, inevitablemente abocados a un enfrentamiento genérico y genético, como si pertenecieran a universos diferentes. En *La trobada* hay cuatro personajes, dos hombres y una mujer (y una puta), que se han reunido una noche de Navidad de farra en la terraza de un burdel a la orilla del mar para follar. De hecho es un extraño triángulo (dos amigos y la mujer que había sido un antiguo amor o deseo platónico de uno de ellos). Triángulo que se repite en su obra más redonda, concentrada y ambigua: *Quan els paisatges de Cartier-Bresson* (escrita en 1992 y estrenada en 1995 en la Sala Beckett), donde también la relación se juega a tres bandas entre dos hombres y una mujer. Recurrencia que nos recuerda, a menudo, los planteamientos de Harold Pinter, con una serie de informaciones que crean falsas expectativas o falsas certezas, siempre cargadas de ambigüedad y de intencionalidad, que se va poniendo de manifiesto en su reiteración. La tercera, y la más desangelada, de esta trilogía es *Una pluja irlandesa* (1995, Premio de la Crítica del Festival de Chile) que limita la cosa a una pareja, y que yo vi interpretada por el autor y Francesca Piñón en el Festival de Sitges de 1995.

Le siguió *Deserts* (1989), que, presentada en el Festival de Sitges de 1996, obtuvo el Premio Crítica por el mejor texto de la temporada 1996-1997; aquí vuelve a plantear el triángulo: un joven matrimonio y un conocido presuntamente loco que se instala en casa y les cambia la vida, como el *Teorema* de Pasolini. En 1994 ganó el Premio

Llorenç Palminero de Valencia con *Sueño*, y escribió *Yage* (con una beca de ayuda a la creación del Centre Dramàtic de la Generalitat en 1993) y *Nina* (1995), estrenada en Sitges en 2001 (sobre los actores/actrices de porno), y siguieron otros textos dramáticos como *Maleïts* (1998) y *Pàgines blanques* (2003).

En 2003 Peyró cierra la primera etapa de su producción con el mencionado montaje de *Tríptico* que, estrenado en Argentina, se pudo ver en la Sala Beckett del 16 de septiembre al 5 de octubre. Una propuesta que, como escribó mi colega Juan Carlos Olivares, «responde a más de una cuestión importante. Primera: la solidez de la experiencia creativa de la dramaturgia impulsada desde los talleres de la Beckett. Segunda: el interesante equilibrio que exhibe Peyró entre el puro juego de la estructura y la palabra (más forzada en su artificio en *Una lluvia irlandesa*, más fértil en la agilidad del lenguaje en *Cuando los paisajes de Cartier-Bresson*) y la construcción naturalista de los personajes (excelente en *El encuentro*). Tercera: la calidad universal de unos textos que soportan el cambio de lengua y cultura sin que disminuya su intensidad dramática» (*Avui* 29-9-2003).

Segunda etapa: la Tetralogía africana

Desde 1999 Peyró empieza a interesarse por África, por el tema de las migraciones en Europa. Una temática que exigía una nueva manera de contar las cosas. Como me explicaba en la mencionada entrevista, «ya no me servía la autoría con un texto escrito previamente, sino que opté por el trabajo de campo en el lugar donde sucedía la acción, hablando con la gente, escuchándolos, incorporando, pues, al catalán y al castellano, el árabe, el francés, el bantú, el yoruba, aspectos del lenguaje de la musicalidad, la tradición, etc. Un trabajo no tanto de escritura solitaria y de puesta en escena posterior, sino de ir construyendo el espectáculo a medida que lo iba escribiendo. Es un

proceso derivado del hecho de que preparaba los espectáculos en el lugar: Marruecos, Camerún, la selva... La escena vivida, el trabajo con los actores y sus personajes, pero también con los propios testigos protagonistas de la vivencia real que se quería explicar. Empecé así primero a confeccionar la escena y después a escribirla. Invertí el proceso en el que hasta el año 1998-1999 el autor era el germen del proyecto, y después venía el director y lo ponía en escena de una manera muy purista respetando la palabra como eje vertebrador. Pero a partir del 2000 es el director el germen del espectáculo, el que hace las primeras pruebas, y después el escritor organiza todo este material».

Una nueva etapa, pues, inaugurada con *Les portes del cel* que se creó en Marruecos y que constituiría un primer contacto africano que se mostraría muy productivo. Estrenada en el Sitges Teatre Internacional (el 3-6-2004), *Les portes del cel* es un puñetazo en el estómago; un espectáculo de intensa sobriedad y poderosa eficacia, fruto de la colaboración del grupo de Peyró (La Invenció) con la compañía Theatron de Casablanca dirigida por Adil Madih. Una pieza que encara al europeo con la trastornadora experiencia de tener que emigrar clandestinamente en unas condiciones muy arriesgadas empujados por el afán de supervivencia. La acción transcurre en el interior de un contenedor de mercancías a punto de embarcar. Un espacio escénico minúsculo donde se amontona el público que se ve obligado a vivir en su propia piel el callejón sin salida de la travesía hacia la esperanza que a menudo acaba en muerte. Una grúa levanta ligeramente del suelo el contenedor y lo coloca de nuevo. Una jauría de perros policía ladra frenéticamente en el exterior. Los actores (cuatro magrebíes y dos nativos), mezclados con los espectadores en la oscuridad y en la estrechez, recitan lacerantes versos de poetas árabes sobre la aplastante realidad que rodea al fugitivo. En el fondo del contenedor, uno de ellos está atrapado como en una pecera, y el agua va subiendo

y cubriéndolo hasta ahogarlo. Peyró ha renunciado a construir un discurso dialógico y, con precedentes como el Teatro Laboratorio de Grotowski, cierra la puerta en las narices del público para llevarlo a una experiencia no ritual sino en carne viva, cargada de inquietantes emociones, en lo que constituyó la perla negra del Festival de Sitges, que no en balde obtuvo el Premio Crítica Serra d'Or del 2005 por la aportación más interesante de la temporada anterior. Un espectáculo que sigue rodando: el último bolo se realizó en Viena en junio/julio de 2009, eso sí, sometidos a la férula de las leyes austriacas: los inspectores fueron a medir incluso los decibelios del ruido de los golpes de las cadenas sobre el contenedor, mientras impidieron que los perros «policías» entraran en él y que los actores tocaran a los espectadores; limaron los bancos de madera para que el público no se estropeará la ropa y prohibieron el petardo intimidador por exceso de decibelios... o sea, un maquillaje imperdonable. No era el primero.

Los montajes de Peyró siempre topan con las más estúpidas disposiciones «legales». Así, el segundo espectáculo de la Tetralogía, *El cel massa baix* (2007), una obra de Ahmed Ghazali sobre el terrorismo, fue un espectáculo muy poco visto porque fue blanco de la ira idiota del proteccionismo animal. Se prohibió, y todas las representaciones en curso y programadas fueron canceladas por imperativos judiciales, recondenadas inquisiciones actuales que perpetúan prácticas de censura vergonzantes. Ahora mismo Peyró es perseguido por la justicia por un cordero que se mostraba en escena acabado de degollar (¡puaj!). Hipocresías de los nuevos censores de la «democracia»... No superó la decimoctava representación. Como reconoce Peyró «no nos darán nunca el permiso para hacerla. Intentamos modificarla pero no funciona. El tema del sacrificio del cordero es muy importante. Ahora estamos en juicio penal y me juego la prisión. Consideran que el cordero es un animal doméstico como el perro o el gato. Es

kafkiano. Ha pasado de juicio de faltas a un juicio de delito». Delirios de una justicia española que no ha superado los tics del franquismo más piojoso, a menudo a instancias del Estado, que tampoco los ha superado.

El tercer espectáculo de la tetralogía africana fue *La tanca*, una cáustica denuncia de las falacias de la sociedad del bienestar que engatusa, explota, usa y tira las energías de los desfavorecidos. Otro contundente puñetazo que Peyró clava contra las vergüenzas de este occidente que engorda a expensas de la miseria del mundo pobre. Se estrenó, en una primera versión, en la Fira de Tàrrrega en septiembre de 2007, y la segunda versión en el *Avantime* del Versus en agosto de 2008, y obtuvo el Premio Crítica Serra d'Or 2009 al mejor texto estrenado de la temporada. Se publica en este mismo número de *Estudis Escènics* junto con la versión en castellano, *La valla*, un espectáculo que todavía está de gira y merecería más atención por parte de nuestros programadores. El espectáculo fue creado en el corazón de África y presentado al aire libre con actores bantús. Aquí se mostró adaptado al espacio cerrado, donde cuatro intérpretes encarnan a los 16 personajes del original. La nueva versión ha sustituido los negros subsaharianos por actores afro-cubanos, que aportan los cantos *orisha* en yoruba, con unos ritos y un imaginario que remiten directamente a sus orígenes africanos.

La obra describe la peripecia de Naoemé, una joven embarazada que emprende el largo viaje hasta la valla que separa la miseria de la opulencia, con la esperanza de tener a su hijo en el otro lado. El marido quizás ya la ha cruzado, si todavía está vivo. Ella vive con la suegra, y el traficante de clandestinos la convence para que lo intente. Pero lo más terrible no es el precio que debe pagar por hacer el viaje ni las dificultades de llevarlo a cabo, sino el regalo envenenado que les hace el mafioso: un par de móviles para que suegra y nuera puedan mantenerse comunicadas siempre. Gran hallazgo:

Peyró erige la telefonía móvil en paradigma del sistema capitalista que crea necesidades donde no existían y atrapa a los incautos en la diabólica red de pagos, contratos engañosos, falsas expectativas, abusivas cláusulas de fidelización y otras martingalas que se derivan de ello. A la suegra, que ya ha dado el asno por el viaje de la chica, le toca entregar la cabra a cambio de las llamadas y los extras, y después la gallina, únicos bienes que poseía, para hacer frente a la avidez usurera de la compañía telefónica.

Una gran rueda centra el escenario, que la chica hace girar para designar el largo viaje hasta la valla, pero que también evoca la noria que, a falta del asno, ahora hace girar la suegra. La voz aterciopelada, poderosa y profunda de la cubana Leonor Zayas, convoca la magia y el encantamiento contra la infernal maquinaria de los depredadores que han dado al pobre una patada en el culo para hacerlo entrar en el mundo moderno, con un montón de promesas que quedan atrapadas irremediabilmente en la empalizada donde la joven preñada, Marieta Sánchez, trepa en un último aliento, y muere encastrada en la valla, justo en el mismo momento en que le comunican la cancelación del móvil reiteradamente solicitada. Un espectáculo brutal y necesario de un exponente capital de la dramaturgia catalana de la última década, que ni siquiera figura en cierto dossier meliquista publicado por la herramienta del españolismo global (*Babelia* 26-7-2008) que, con el título de «Teatro emergente», sólo inventaría lo más trillado.

En estos momentos, Peyró prepara la obra que debe cerrar el ciclo: *La claror de les coses fosques*, que está en proceso de corrección y que se presentará como conclusión de la Tetralogía africana que se estrena en enero de 2010 en la Nau Ivanow, junto con la reposición del resto de la Tetralogía, o sea, en el escenario los tres espectáculos autorizados y en una muestra fotográfica la prohibida *El cel massa baix*. Una prohibición que ha llevado a la compañía a la bancarrota y, de hecho, con esta

última presentación Peyró cerrará la barra-ca, que ahora se ha vuelto económicamente insostenible (*Avui*, 14-2-2000).

Sacando el polvo a la despensa

Para paliar la prohibición judicial, Peyró ha montado, entretanto, un par de espectáculos que revisitan textos anteriores. Por un lado una comedia hilarante como *La parella* volvió a lucir en el TGB con un montaje nuevo y en clave melódica, o sea convertida en musical con «cazús», zambomba y cajas de cerillas como únicos instrumentos, y canciones de campo, glosas de san Antonio y otras piezas del compositor aragonés Erme Laz, todo ello sobre las trampas del amor.

Por otro lado, *La vida lluny dels poetes* rescata una obra inédita, *Els vius*, en la cual reflexiona sobre las posibilidades de identificar el mal desde el presente en el que se está inmerso. De hecho ponía por escrito la experiencia personal de haber crecido en la amistad veraniega de dos jóvenes de ascendencia alemana que sólo siendo adultos irían descubriendo el pasado de sus respectivas familias, con la identificación de un abuelo nazi que se había refugiado en la isla. Al retomar la pieza, Peyró da un paso más allá y la encierra en un mecanismo metateatral, como una muñeca rusa. La escenografía muestra un enmaderado circular como un muelle donde se desarrolla la acción de *Els vius* situada en 1935 en la costa mallorquina, rodeado por una cinta transportadora que envuelve el círculo y por donde transitan, desde un presente urbano, el Autor, siempre agobiado por el dinero, y el Intruso, un misterioso personaje que le paga para que le incluya en la obra. Una mirada exterior, matizada y compleja, que aun así no puede incidir en los hechos de *Els vius*, pero sí puede hacer reflexionar a la audiencia sobre lo que se debe tener en cuenta del pasado para interpretar el presente. Un aspecto que, además, retoma la función eutrapélica del arte, capaz de pro-

porcionar al espectador una singular terapia que le permita conjurar sus propios fantasmas. La familia alemana de *Els vius* está polarizada entre el artista de vanguardia que los ha arrastrado a Mallorca huyendo de la escalada nazi y su hermana que quiere volver a su país, fascinada por la potencia que en aquellos años deslumbra a la población sin sospechar el trágico destino. Hay un pintor bohemio y étlico que con un preciso juego de tics gestuales y fónicos ridiculiza el nazismo, mientras que su hermana le reprueba la actitud, cegada por las glorias que enmascaran el mal. Un deslumbramiento que transmite a su hija, que encarna una inocencia no exenta de crueldad, como muestra su manera de entretenerse con un pescado que ha saltado a la terraza y que acabará destripando, impávida. Los diálogos son afilados, ácidos, cortantes, particularmente en boca del pintor, que a menudo habla con el interlocutor mudo que es su sobrino autista, un violoncelista excepcional que no para de tocar. Las escenas de *Els vius* se congelan mientras el intruso invade su espacio y trata de interactuar con él. Pero las distintas temporalidades lo impiden. El recurso escénico obliga a la repetición de secuencias clave para que el intruso sobreponga en ellas la escalofriante relación de las víctimas del campo de concentración donde había muerto su propio padre, el detonante de su rara intervención. Una obra, pues, que proclama la inevitable incidencia que toda creación artística tiene sobre el presente, que gira una y otra vez sobre los hechos de un pasado que nos ha marcado la vida. Trasladarlo al teatro puede ayudar al espectador a hacer emerger aspectos sepultados que deberá conjurar para encarar la realidad y reconocer en ésta sus trazas. El espectáculo ha sido posible gracias a la conjunción de los tres Centros de Artes Escénicas (Reus, Terrassa y Girona) y el Teatro Principal de Palma, y sería un crimen que *La vida lluny dels poetes* no se pudiera ver también en Barcelona.

Caminos de futuro: En la trinchera de la creación teatral

Una vez cerrado el ciclo africano, Peyró da por concluida su segunda etapa productiva, seguramente deberá disolver la compañía (que ya no puede mantener, pese a que en el ejercicio 2008 llegó a dar trabajo a 40 personas), y se volcará en la escritura. Si antes había necesitado irse fuera (primero a Argentina, después a África), ahora considera que aquí ya vuelven a suceder cosas importantes de las que hablar. La crisis está permitiendo quebrar el sistema, la seguridad del sistema, y él, que es el último anti-sistema, que todavía combate en las trincheras, considera que habrá material en el que trabajar... Dice: «Ahora están pasando cosas muy interesantes a raíz de la crisis. Aquí hay cosas que empiezan a pegar fuerte. Hay gente que cuestiona modelos, conductas, la estructura social, las formas de relación, el mercado... esto me gusta. Es un momento apasionante el de la crisis porque cataliza una serie de urgencias que la gente necesita expresar. La sensación es que ahora hay cosas que se mueven. Ahora empieza a chirriar todo. Y tengo interés en asistir a este estallido. Aparentemente parece que todavía no pase nada. Hay mucho miedo. No gusta que expliques ciertas verdades, que muestres conflictos, ni un tipo de escritura inquieta, que busca mostrar lo peor de nosotros mismos, esto molesta, como el espíritu de experimentación e investigación. Han sido unos años de censura y autocensura. Y existe un miedo a hablar, a decir, a denunciar. Hay *mobbing*: Algunos nos vemos apartados, fuera de los circuitos. Y esto da miedo. Pero pienso que las cosas cambiarán, se prepara una nueva etapa».

Peyró, que ha crecido en la trinchera, está preparado para afrontar los nuevos retos. No se ha dejado seducir por ningún canto de sirena. Se ha mantenido fiel a sus orígenes y a su arte, aspecto insólito en el panorama teatral hodierno donde todo el mundo pierde el culo por obtener una subvención. Esto le ha llevado a la ruina. Es un drama-

turgo de piedra picada, un artista insobornable, que tiene muy claro de qué quiere hablar, y hacia dónde quiere ir. Dice: «me quedan unos 20 años de vida activa, y yo no puedo escribir más de dos obras al año, por lo tanto, sólo me quedan unas 40 obras posibles por escribir... y tengo tantas cosas que decir, que ya me puedo dar prisa». Me recuerda a Joan Corominas, que no podía ni ver la televisión porque debía acabar lo que tenía entre manos... Si Peyró tiene la suerte de prolongar, como el gran filólogo, su existencia activa, ¡¡quizás duplicará el número de obras previstas!!

Las aguas somas del teatro catalán actual

Peyró ha tenido escasas complicidades con el teatro institucional. No porque no le hayan propuesto cosas (le invitaron a participar en un T6) sino porque no encontraba atractivo lo que le proponían: «Lo que para mí era interesante, para ellos (TNC o Lliure) no lo era, y lo que ellos consideraban interesante, para mí no lo ha sido nunca. Hemos tenido una especie de desacuerdo. Y no he querido transigir. He querido mantenerme. Si no lo puedo hacer con ellos, lo haré solo. Prefiero perder el tiempo en buscar otros cómplices, pero hacer lo que me propongo. No he querido abandonar mi proyecto por tener que aceptar lo que quieren ellos. Debo concentrar energías».

Siempre ha tenido el deseo de ser un explorador de la escritura, de encontrar un territorio inexplorado: «He luchado a contracorriente en un momento en el que el paradigma del creador era un creador domesticado, colaborador con el poder, cortésano, que se sabe mover en estos círculos de seducción, políticamente muy correcto, que puede ir hasta los límites, pero deben ser límites soportables y agradecidos por la clase dirigente, se pueden cuestionar algunas cosas, pero que no produzcan tambaleos».

En el actual estallido de la dramaturgia catalana ha colaborado, sin duda, una cier-

ta renuncia a navegar en las aguas profundas del alma humana y de los conflictos más densos de contenido, y en cambio se ha optado por nadar en las aguas somas de la banalidad, forma infalible de encontrar una salida en el mercado teatral actual. Es lo que denunciaba el dramaturgo Toni Cabré cuando sostenía que la dramaturgia catalana no es que estuviera en crisis creativa, sino lo contrario, pero que los contenidos eran flojos, que había una carencia de ambición, de mordiente, de intensidad y de contundencia cuando se trata la actualidad que nos rodea y preocupa: «el teatro que escribimos no está a la altura de los conflictos actuales».

Peyró considera que la falta de ambición y de calado que produce la exclusión de un teatro con peso exige una reacción de signo contrario: «El hecho de que Beckett desintegrara la unidad teatral y creara una dramaturgia del trozo, del fragmento, de la segmentación del yo, de la forma de explicar las cosas que rompe la unidad, de la forma de vivir el otro y de vivir uno mismo... Pienso que lo que vendrá ahora será un deseo de volver a reestructurar esta unidad de otra manera. Pienso que la aventura artística de los años venideros será esto... Aquella ruptura que dio forma a una manera de estar dentro del arte se acaba y ahora iremos a recuperar la unidad del creador con el mundo y del ser humano con el mundo, y el reflejo de esto dentro del arte. Es necesario volver a reconstruirnos como seres humanos».

Peyró se ha construido un lugar inexpugnable en el panorama teatral de hoy, en los márgenes, cierto es, como no puede ser de otra manera cuando uno intenta crear un lenguaje nuevo, propio, sin concesiones. Y esto tiene un precio: ¡mirárselo prácticamente sin ser visto!

escrito en la grata acogida de Το Σπίτι της Λογοτεχνίας, la Casa "de la Literatura" que gestiona EKEMEL en Lefkes (isla de Paros), en el epicentro de las Cíclades (Grecia). La Cinta, septiembre de 2009

Prólogo

Josep Pere Peyró

Considero que la escritura de una obra de teatro es la definición de una idea y su montaje, la ejecución de esa idea. Definir una idea es cartografiar un mapa sin visitar el territorio, realizarla es explorar y validar aquello que se ha cartografiado. Esto explica la diferencia entre las dos versiones de la obra que podréis leer a continuación: la versión castellana, *La valla*, es el resultado de la dirección fallida de *La tanca*.

El trabajo del texto original en catalán y los primeros ensayos se hicieron en Bafia, un pueblo del Camerún, para incorporar en el texto las danzas y los cantos tradicionales de esta región. El formato escogido era el de calle para continuar la experiencia iniciada en *Les portes del cel*, que se representaba en un contenedor de mercancías. *La tanca* quería ser una fiesta ritual. La experiencia más impresionante la viví en una iglesia bafiana, cuando media docena de grupos bailaron danzas tradicionales ante doscientas personas. El erotismo de los bailes, la voluptuosidad y violencia de los movimientos, la cadencia de los tambores, los gritos de la gente, los olores... ¿Era posible reproducir la energía creada en aquel espacio? Había probado de hacer lo mismo con la tradicional fiesta religiosa musulmana del *aid-kebirs*, el sacrificio del cordero, y una denuncia provocó la suspensión del espectáculo. Algo hermanaba las dos acciones, en Bafia también fui testigo de la muerte de animales, y yo no me sentía preparado para transgredir los límites de mi lenguaje por segunda vez.

Presenté *La tanca* en la Fira de Teatre al carrer de Tàrrega, dos semanas después de volver de Camerún, y el montaje evidenció mis dudas y el desconocimiento de los mecanismos de este formato: la idea no encontraba sus límites o las limitaciones desbordaban la escritura. El drama de la protagonista lo explicaba un narrador que titulaba