

## Segunda mitad de la temporada 2008/2009

*Eduard Molner*



### Temporada

Hablar de la segunda mitad de la temporada teatral 2008/2009 nos ofrece la oportunidad de tratar la irrupción de Julio Manrique como director de escena, un actor que desde hace años se encuentra entre la élite de la interpretación catalana. La temporada 2006 debutaba en la Sala Beckett como director y, de este modo, se examinaba en una de las salas importantes de Barcelona. En esa ocasión dirigió a Cristina Genebat y Marc Rodríguez en *Els boscos*, de David Mamet, una pieza que navega por los conflictos de una pareja que se esfuerza en soportar una crisis latente, profunda e inevitable.

La experiencia fue positiva y en su siguiente dirección, *La forma de las cosas*, de Neil Labute, insistía en la dramaturgia norteamericana. Esta obra, estrenada en el Lliure, agotó las entradas, y el trabajo de Manrique recibió alabanzas hiperbólicas por parte de algunos críticos que la consideraron producción revelación de la temporada 2007/2008. Aquél era un montaje que sobre todo demostraba la buena mano de Manrique con los actores y su dominio del ritmo, del tiempo escénico.

La pieza de Labute construye una anécdota potente, con una dosificación de la información inteligente, que hay que entender como una estrategia para plantear un dilema moral sobre los límites de la ambición personal. La sorprendente conclusión de la pieza es un verdadero *coup de théâtre* que resuelve el argumento de una manera inesperada.

Explicar historias para entretener. En Labute, como en algunas piezas de Mamet, existe una extrema preocupación por conseguir atrapar al espectador; se palpa el pánico al aburrimiento, o, desde otra perspectiva, se entrevé la desconfianza de esta dramaturgia en la capacidad de aportación

del espectador. Todo ello redonda en beneficio de un teatro muy entretenido, pero de una incidencia real más bien magra sobre los hitos que el mismo dramaturgo se plantea.

Pese a todo, *La forma de las cosas* seguramente fue una buena elección en el momento oportuno: su éxito consolidó a Manrique entre los directores de escena del país, hasta el punto de que el Teatre Lliure lo convirtió en director residente. En la temporada que empezamos ahora, 2009/2010, se enfrenta a una pieza de mucha más envergadura, *American Buffalo*, de David Mamet. Otro Mamet, pues.

Pero antes de hablar de futuribles, podemos tratar el último trabajo del Manrique director de escena en *Product*, de Mark Ravenhill (Haywards Heath, West Sussex, 1966), autor inglés que ya habíamos visto aquí gracias a Josep Maria Mestres (*Unes Polaroids explícites*, Teatre Lliure, 2002) o Thomas Ostermeier (*Shoppen & Ficken*, Teatre Lliure, 2003). En *Product*, estrenada en el mes de marzo en la Sala Beckett, el personaje James (David Selvas) es el productor que explica un proyecto de película a la actriz a quien propone el papel protagonista (Mireia Aixalà). Se trata de una chapuza comercial. Sin embargo, este productor no es un cínico vendedor preocupado por las ganancias y los beneficios, sino un hombre que se cree de veras lo que defiende.

Manrique convirtió el monólogo en una pieza para tres actores: la actriz (ceñida aquí a un trabajo de gesto) y un asistente del productor (Norbert Martínez), que en el transcurso de la obra se convierte en un personaje del guión que se pretende vender, para volver después a su realidad de asistente. Todo reforzaba el humor de un texto magro, pero servido con eficacia. La clave del Julio Manrique director de escena ha sido hasta ahora la complicidad y el compromiso con sus actores; intérpretes que se sienten apoyados en su creatividad, después de haber «sufrido» las inclemencias de directores que los convertían en títeres.

Más adelante, en el mes de abril, llegó la esperada *La casa de Bernarda Alba*, de García Lorca, dirigida por Lluís Pasqual y con Rosa Maria Sardà (Poncia) y Núria Espert (Bernarda) en el reparto. Pasqual dejó hacer. Gato viejo, sabía que dar carta blanca a las actrices mencionadas equivaldría a ganar enteros ante el público. Y así fue. Lorca plantea su pieza, escrita en momentos históricamente críticos, como un referente de moral alternativa: Poncia, nos dice, no sitúa su religiosidad —que también la tiene— por encima del ser humano. Su sabiduría proviene de un conocimiento de la naturaleza humana basada en los años vividos, y en una solidaridad propia de las clases subalternas, que entiende la flexibilidad como un recurso de supervivencia. Bernarda Alba, en cambio, es la rigidez personificada. Una mujer que entiende, por el contrario, la inflexibilidad, con respecto a la norma y la tradición, como la fuente de su prestigio social y al fin y al cabo de su poder de clase. Lorca escribió un personaje extremo, de una inhumanidad casi inverosímil; alguien que pudiera resumir en escena siglos y siglos de intolerancia española.

Pues bien, en la propuesta de Pasqual, Poncia resultaba demasiado divertida para constituir realmente una alternativa moral, demasiado tierna para escapar a la imagen de una mujer buena y nada más, demasiado blanda para ser un referente ético. Por otro lado, la Espert destruye la Bernarda de Lorca cuando ocurre la tragedia y se retuerce de dolor en el suelo. Hay aquí una madre que llora a una hija, una madre cualquiera. Pero Bernarda no es una madre cualquiera. La Bernarda de Lorca todavía cree que la mentira de una hija muerta virgen la hará triunfar. Con la Bernarda escrita por Lorca no nos podemos *identificar*.

Del ciclo Radicals Lliure del Teatre Lliure de la temporada 2008/2009 mencionaremos dos montajes, dos importaciones. *Dead cat bounce*, de Chris Kondek, es un montaje pensado para examinar el capitalismo desde sus entrañas. El grupo de actores y actrices, dirigidos por el mismo Kon-

dek en escena, hace participar al público en una sesión de Wall Street, con una conexión en directo vía internet, para comprar acciones con el dinero de la recaudación de la función. Durante la hora y pico de la puesta en escena vemos cómo las acciones adquiridas suben y bajan sin ningún tipo de lógica; también tenemos oportunidad de reflexionar —a partir de los comentarios de Kondek, de los actores y de unas cuantas proyecciones de entrevistas a especialistas— sobre la opacidad de los mercados financieros y la falta de control sobre nuestro dinero.

A pesar de todo, *Dead cat bounce* no acaba de funcionar: falta un cañamazo dramático que mantenga nuestra atención. Incluso lo que se pretende documental, expresamente no ficcional, pide una estructura que tenga en cuenta la recepción, que jerarquice, que evite cacofonías, dispersiones. La idea, buena, el mensaje, potente, quedan lastrados por una estrategia deshilvanada, carente de teatralidad.

La otra producción del ciclo *Radicals* que comentaremos, *La mélancolie des dragons*, es una creación de Philippe Quesne que estructura su dramaturgia en torno a una diegética bien simple: un grupo de *heavys* quedan atrapados por una avería en medio de un paisaje nevado; llaman a una amiga que les confirma la defunción repentina de su pequeño Citroën. Da igual, le enseñarán allí mismo lo que llevan en el remolque que arrastra el traspasado utilitario: un parque de atracciones. La primera, «los *heavys* invisibles», pelucas colgadas con hilos de pescar movidas por un ventilador, también hay máquinas de hacer burbujas, máquinas de hacer humo, o una colina (su Citroën cubierto de plástico blanco) donde puedes subir escuchando a *Carmina Burana* de Carl Orff, para *flipar* desde arriba. Incluso le ofrecen un concierto, *Still loving You*, de Scorpions, con guitarra española y flauta dulce, el clímax de un montaje magnífico, lleno de un lirismo extraño, y pese a todo, próximo.

Todavía hablaremos de alguna importa-

ción más de la temporada 2008/2009, pero ahora nos detendremos en la dramaturgia catalana para tratar la trilogía de Pau Miró, *Búfals*, *Lleons* y *Girafes*, que empezaba en Temporada Alta en octubre de 2008 y acababa en el Teatre Lliure en julio de 2009, tras haber estado en el mes de marzo en el Teatre Nacional de Catalunya. Antes, Pau Miró había escrito y dirigido *Singapur* (2007). Mencionamos esta etapa de trabajo, y no vamos más atrás, porque creemos que tiene una línea de continuidad, una unidad temática bien definida. La preocupación que hay tras los argumentos de las tres obras del tríptico son las relaciones de familia, también la pérdida de seres amados, la ausencia repentina de una persona próxima. Y la pérdida también era el tema que recorría *Singapur*, aunque allí la muerte afectaba a las relaciones de amistad y tenía un componente voluntario; la pieza reflejaba la perplejidad, o incluso la incompreensión, del autor ante el suicidio de una persona que objetivamente no tiene razones para irse, de alguien que, al menos biológicamente, tiene ante sí una larga trayectoria llena de posibilidades.

La pérdida genera vacíos. En *Búfals* (2008) también tenemos el peso abrumador de alguien ausente. El hermano sacrificado por el bien del resto de la familia, que regenta una lavandería. Para hacer el bien a menudo se deja de lado la bondad. Pero la bondad es inmediata, tangible, el bien es una idea abstracta con tantas caras como observadores. La búsqueda del bien acaba dinamitando la familia que se quería proteger. *Búfals* habla de la imposibilidad de manipular los destinos individuales, de intervenir en el futuro para convertirlo en un espacio seguro, pese a intentarlo desde el bastión familiar.

La acción de *Lleons* (2009) se inicia con un chico que llega a una lavandería (hablaremos de esta metáfora recurrente) fuera del horario habitual, con la camisa manchada. Necesita que se la laven. Debe llegar a casa con la ropa limpia. Intenta explicar la mancha roja, que podría ser sangre, o no.

Es una situación dramática con fuertes dosis de intriga, de hechos escondidos que iremos conociendo poco a poco. En cualquier caso lo que importa es que su aparición ha puesto en marcha los mecanismos de protección y supervivencia de la familia que regenta la lavandería, el padre, la madre y la hija. Sin embargo, al mismo tiempo, el peligro puede ser una oportunidad. Él podría llenar el vacío dejado por un hijo perdido. Un vacío que está por todas partes. El chico quiere, literalmente, lavar sus trapos sucios y restablecer sus frágiles equilibrios. La familia, o la lavandería, exigen un alto precio por este servicio.

*Lleons* trata más sobre la voluntad de enmendar el pasado. Los progenitores exigen, los hijos se mueven para satisfacer sus expectativas: el chico debe volver con la camisa, la camisa del padre, limpia; la hija debe hacerse mayor, emparejarse, dejar la familia que la ha criado, para formar una propia. Sólo así resarcirá la pérdida de aquel hijo, de su hermano muerto. Pero no es fácil dejar las seguridades de la casa donde hemos crecido.

La ciudad que dibuja Pau Miró, desde la lavandería de *Lleons* y antes la de *Búfals*, es el ámbito de lo imprevisto, de la incertidumbre, de la inseguridad, y pese a todo, aquello que, en competencia con los otros, debemos hacer nuestro. La ciudad que se intuye en *Lleons* es un espacio de conflicto y de oportunidad, pero implacable. Es una ciudad que se parece al DF de *Amores perros*, de Alejandro González Iñárritu, que nos penetra en casa, pese a los muros que podamos levantar para defender el propio hogar.

La última pieza de la trilogía, *Girafes*, estrenada durante el último Festival Grec en el Espai Lliure, y que después se vio en la siguiente temporada en la Sala Beckett, se centra en una familia *en potencia*. La pareja protagonista no tiene hijos, a pesar de moverse en un entorno social, la Barcelona de los años cincuenta, donde se supone que el matrimonio conduce *rápidamente* a la paternidad. La pareja convive con el

hermano de ella, un chico especial, introvertido, y tiene un realquilado que lleva una doble vida, discreta de día, alocada de noche. Desde fuera un vendedor intenta colocar una lavadora al ama de casa. Otra vez la metáfora del lavado de la ropa, presente en toda la trilogía. La limpieza de la ropa es la renovación privada, íntima, de lo que nos toca la piel, de lo que llevamos encima. Miró ha recreado, sin proponérselo quizás, la Barcelona desaparecida del Raval que noveló Manuel Vázquez Montalbán a partir de su propia experiencia vital: una Barcelona humilde y trabajadora, que se relaciona en las azoteas (*El pianista*, 1985), y que sueña con un cambio de vida que pasa por mejorar las condiciones materiales de la existencia.

Pau Miró, sin embargo, incluye sus propias huellas, como no podía ser de otro modo, con personajes como este hermano de la mujer joven, que vive un mundo interior que no tiene nada que ver con la realidad que lo rodea, que se libera escribiendo, que se comunica exclusivamente con aquellos otros seres que tienen algún componente de soñadores (el realquilado, su propia hermana) pero que rechaza a aquellos que están más empapados de lo gris de aquellos tiempos. Así pues, a pesar de reflejar la penuria del franquismo más crudo, *Girafes* contiene el optimismo, o la voluntad de salir adelante, de toda una generación que agradecía el hecho de haber sobrevivido, tras una guerra y una posguerra devastadoras. Hay bastante más esperanza en los personajes de *Girafes*, que de alguna manera dibuja el perfil de lo que podrían ser los abuelos del autor, que en los personajes de las otras dos piezas, donde se trata sobre hijos o nietos —*Búfals*— y padres —*Lleons*. Eso, claro está, no es demasiado alentador con respecto a nuestro presente, o con respecto a la ciudad o la familia de hoy, pero pese a todo, Pau Miró se resiste al melodrama, su teatro tiene un punto de ingenuidad que lo singulariza.

Ya en época del Festival Grec comentaremos la producción de más envergadura, la

trilogía de Romeo Castellucci inspirada en la *Divina Comedia*, de Dante Alighieri, *Inferno*, *Purgatorio* y *Paradiso*.

*Inferno* y *Purgatorio* son escenificaciones; *Paradiso* es una instalación que se situó en La Capella, la sala de exposiciones de la calle Hospital. *Inferno* es un montaje de gran formato en el que se suceden escenas aparentemente no ligadas entre ellas por una lógica dramática causal o temporal. Más bien lo que interesa a Castellucci es generar impresiones en el espectador a partir de una plástica muy potente que pide a la recepción una particular reconstrucción del sentido global de la propuesta. Escenas que golpean por su agresividad, como la inicial donde una multitud de perros adiestrados se lanzan sobre el propio Castellucci, defendido por un traje protector, mordiéndolo y lanzándolo al suelo; o bien la aparición de una enorme urna que contiene un gran grupo de niños absolutamente ajenos a la mirada del público, alegres en su mundo, al margen de su conciencia de participación en un universo espectacular. Hay sin duda en *Inferno* una reflexión sobre el paso del tiempo y su efecto en el ser humano, sobre la aparición de la violencia, sobre el efecto de la socialización, tal vez con resultados deshumanizadores. La utilización que el montaje hacía del entorno natural del escenario del Teatre Grec (la pared rocosa y los jardines que lo encabezan) es una de los

más inteligentes que se ha hecho nunca en los más de treinta años de festival.

*Purgatorio*, representada en el Teatre Lliure, escenifica la culpa y el castigo. Aquí sí que, a pesar de tratarse de una propuesta donde predomina la plástica, hay una arquitectura dramática que nos permite seguir un hilo argumental. Se nos explica una historia que tiene que ver con un maltrato, un abuso infantil, que marca una trayectoria de vida. El padre que ha ejercido su poder aplastando la inocencia del hijo, vive la consecuencia sin posible absolución. No hay lugar para el arrepentimiento, sobra. Castellucci pone en escena la eternidad de la expiación, su inevitabilidad.

El trabajo del artista con su compañía Societas Raffaello Sanzio es de los más interesantes que se pueden ver en este momento en Europa, pero en el contexto de la programación del Festival Grec 2009, una excepción. Al Grec le queda mucho camino por recorrer para llegar a las cotas de excelencia que lo sitúen de verdad entre los grandes festivales europeos de verano. Cotas que pasan, no sólo por la importación puntual de producciones de primer nivel, como ésta, sino sobre todo por la apuesta para que los creadores del país dispongan de medios que hagan posible la excelencia. De lo contrario Barcelona continuará en la periferia, manera eufemística de decir provincianismo.

