

# Molins inèdit

*Francesc Foguet i Boreu*

Universitat Autònoma de Barcelona, tardor de 2005

«L'art és solament una forma de viure.»

*Cartes a un jove poeta*, de R. M. Rilke

«Sóc un artista. I un artista en el límit, com tot autèntic artista.»

*La música de les esferes*, de Manuel Molins

## 1

Les peces inèdites de Manuel Molins escrites els darrers vint anys (1985-2005) ofereixen un ventall de línies temàtiques que van des de la reflexió metateatral sobre l'art de l'escena (*Sabates de taló alt i Combat*) fins a la fabulació de la història política més recent (*La divina tramoia, Salam Alaykrum i La solució està en los pies*), tot passant per textos farsescofilosòfics que reflecteixen l'esquinçament de l'ànima contemporània (*El ball dels llenguados, Metrosexual asesino i Bésame, Nosfe*). Es tracta de fils temàtics que completen el teixit múltiple d'interessos vitals i intel·lectuals que trobem en la dramaturgia *excèntrica* molinsiana de les dues darreres dècades. La concepció que té Molins del teatre com a especulació de formes i d'idees no n'oblida mai la vessant lúdica i el component mític com a aspectes indescribibles. La força del teatre es basa en la capacitat que té d'oferir —en formes mal·leables i complexes, però diàfanes i concretes en l'expressió— altres imaginaris individuals i col·lectius diferents dels establerts i de qüestionar-los a fons des de visions inconformistes i alliberades de peatges i tabús. La dramaturgia molinsiana parteix de la convicció que les vivències més lúdiques i emotives, com també l'imaginari més a l'abast, poden dibuixar cartografies de sentits que tracin camins

explorables i, d'aquesta manera, convertir-se en motors de les mutacions socials i culturals. En una societat esmorteïda pel soroll mediàtic, la mentida instituïda i publicitada, el control o l'anul·lació del pensament en llibertat i el triomf de la frivolitat i la banalitat més impúdiques, el teatre pot brindar altres mirades, interpretacions crítiques, seductores i revulsives, que contribueixin a revelar —sense haver d'agrir-la— el sentit profund de la vida.

## 2

Dues obres inèdites reflexionen en profunditat sobre el món del teatre, de l'art en general: *Sabates de taló alt*, una peça escrita el 1985, i *Combat (l'última cinta de Maria Callas)*, datada el 1989. *Sabates de taló alt*, inspirada i dedicada a les actrius valencianes Empar Puig (Nati) i Rosanna Pastor (Sònia), transcorre en «un vell escenari buit» en què Sònia mostra els seus dots en una prova de càsting i Nati, com a empresària de l'espectacle fantàstic i romàntic *Les esclaves de Bagdad* (una mena de paròdia de *Les mil i una nits*), valora el resultat artístic de l'audició. Totes dues actrius van despullant-se de manera metafòrica (llevant-se el *glamour* de l'escena) per arribar al nus de la seva passió: el teatre. L'escenari, com una gran escola de vida, ajuda a establir un diàleg positiu, a desgrat que es parteixi de bagatges afectius, vitals i intel·lectuals diferents. Totes dues actrius no són, ben mirat, d'una peça, ja que barregen trets de duresa i fragilitat, per bé que Nati sigui més expressiva, més anàrquica i temperamental, i Sònia més continguda, disciplinada i passiva. Totes dues, de més a més, coincideixen en la necessitat professional de treballar, però també de fugir d'una vida de desenganys i derrotes.

L'escenari buit és un punt de trobada entre sentiments antagònics (amor / odi, amistat / venjança) i entre concepcions estètiques també contradictòries i, al capdavall, essencialment complementàries. Sònia

admira la transcendència de *Tres germanes*, d'Anton Txèkhov (un dels dramaturgs que Molins reverencia críticament), perquè hi projecta els seus propis sentiments. Nati, encara que prefereixi un teatre més lúdic, es commou amb la interpretació de Sònia, que recull les paraules de Maixa, Irina i Olga al final del drama txekhovià, també perquè les interpreta en clau íntima. No obstant això, fins i tot en aquest punt, totes dues actrius difereixen en mostrar l'ambivalència de les paraules expressades per les tres germanes: Sònia les considera un cant a la vida i n'idealitza la significació; Nati, en canvi, les troba tristes i en fa una lectura més ran de terra. En la tria de la música per a la prova de ball, es produeix també aquest enfrontament estètic: Sònia escull una dansa postmoderna que desplaça Nati, ja que hi troba una fredor sense sorpreses ni passió, contrària a la sensualitat que reclama a l'art. Amant dels boleros, per tot el que diuen de la vida de cada dia, Nati reivindica obstinadament la vessant artística, vitalista, combativa, del teatre: l'artista ha de caminar com una reina, amb sabates de taló alt, encara que hagi de descalçar-se-les o afluixar-se-les fora de l'escenari perquè li fan mal els peus: «jo sóc —diu— una artista que ha traspassat l'espill, com en la història d'Àlicia». Una artista que només compta amb l'amor, la por i el desig.

Les dues visions de l'art del teatre, mescla de cor i cervell, sintetitzen —pam amunt pam avall— la concepció que Molins té de l'art escènica. En aquest sentit, *Sabates de taló alt* proposa una metàfora il·luminadora del teatre com «un amant cruel». Més que un verí, el teatre respon a les pulsions vitals, és una suma de minúcies i grandeses, de misèria i màgia, que demana una lleialtat i un lliurament emotius i intel·lectuals, generosos i lliures. El diàleg entre totes dues actrius, Nati i Sònia, expressa dues maneres d'entendre el teatre, una de més intuïtiva i experiencial, i una altra de més tècnica i acadèmica, respectivament, que es complementen de primera. Nati i Sònia estimen el teatre i, per tant, poden criticar-lo a cor què vols cor què desitges. Perquè únicament l'amor lliure (*philos*) mou al coneixement (*sophia*), el qual duu a la crí-

tica en el sentit profund i necessari, tal com suggereix el poeta Rainer Maria Rilke a *Cartes a un jove poeta* («una obra d'art és bona quan neix de la necessitat»); «l'experiència artística està tan increïblement a prop de la sexual, tant en el sofriment com en el goig, que pròpiament ambdós fenòmens són solament dues formes diferents d'una única i idèntica ànsia i felicitat» [Rilke, 1996: 14 i 24] i, més recentment, l'assagista Georges Steiner a *Lecciones de los maestros* («El pulso de la enseñanza es la persuasión» [Steiner, 2004: 33]).

Sense deixar de reflexionar sobre l'art, *Combat (l'última cinta de Maria Callas)* planteja la lluita dialèctica entre Maria i Callas, dues cares de la soprano d'origen grec Maria Callas, atès que, com apunta la citació inicial de Baudelaire, «l'artiste n'est artiste qu'à la condition d'être double et de n'ignorer aucun phénomène de sa double nature» (Baudelaire, 1980: 701). *Combat* explicita gràficament la crítica del jo bipolar, escindit o dividit que trobem a *Trilogia d'exilis* (1999) i que ha estat abordada tant pel *Mahabharata* com per escriptors tan diversos com ara Baudelaire, Nietzsche o Beckett. Tot radicalitzant aquesta crítica al jo bipolar, Molins aplica al monòleg inicial de Maria Callas, en un joc expressiu, la tècnica joyciana del flux del llenguatge o moviments de la paraula interior per donar entrada a la lluita íntima entre la identitat anònima (Maria) i la identitat artística (Callas). Un combat interior permanent que té una base biogràfica, tal com revela una carta que la diva va adreçar, el novembre de 1963, a la seva amiga cantant Giulietta Simionato: «No sóc tan forta; ben al contrari del que la gent diu de mi [...]. Encara sóc vulnerable psíquicament. No puc emprendre cap lluita sense condicions. La perdria de bon començament» (Lelait, 2002: 145).

L'acció se situa en un migdia del 16 de setembre de 1977, al pis de Maria Callas a l'avinguda Georges Mandel de París. Retuda i absent, amb tan sols cinquanta-tres anys, la diva es troba en ple declivi, després de dotze anys de dir adéu a l'òpera. Al llindar de la mort, grava en cintes magnetofòniques la seva veu per a la posteritat. Ara bé, lluny de

qualsevol recreació biogràfica, l'escenografia de *Combat* defuig de la concreció realista-naturalista: esdevé un «espai buit que flota a la deriva», ja que tot passa, en realitat, en la ment esqueixada de l'artista, en el caos del seu cap i del seu cor. És en aquest espai mental que Callas reviu confusament, entre fragments de les òperes que ha cantat, els records del desamor d'Onassis, les pressions dels empresaris... l'assetjament de la premsa, l'oblit de la diva retirada dels grans escenaris operístics de tot el món. En aquest espai irreal, que s'enterboleix o s'il·lumina segons el cap de Callas, la diva solitària hi convoca, posant-se en el paper d'una nova Norma (Callas considerava que Bellini l'havia escrit per a ella) en escenes alternades, presències i fantasmes de la seva biografia íntima, dels temps convulsos que va viure (l'ocupació nazifeixista de Grècia, a catorze anys), de la seva passió per la música i el cant, del seu desfici d'amor per Onassis en la paradisiaca illa de Skorpios, del seu plany per la mort de l'amant traïdor.

A partir de la tercera escena, Callas s'enfronta a Maria, que n'és la contramàscara: la dona que era abans de convertir-se en la diva admirada que ha passat a la posteritat. Maria contradiu la imatge de la diva perfecta, ocultada durant tants anys, però que, a les portes de la mort, resorgeix del fons de la memòria i de la solitud. Callas es nega a escoltar allò que s'obstina a oblidar i que li retreu Maria: l'altra realitat turbulenta que hi havia darrere de la seva *glamourosa* imatge pública, construïda des de la impostura, des dels deliris de triomf, des del menyspreu. Callas ha lluitat, al llarg de la seva vida, contra ella mateixa, contra Maria, per tal com, a fi de convertir-se en una diva modèlica, de fer realitat la seva idea elevada de l'art, s'ha amputat una part d'ella mateixa: allò que la feia o l'hauria fet vulgarment humana. Callas resisteix els assalts de l'altra cara de la seva màscara, que li passa comptes dels records que ha volgut ofegar amb el temps, tot i que, com diu Maria, «el temps no pot morir perquè no és més que una ficció i les ficcions no moren. El temps és la més gran de totes les ficcions i la més poderosa de les òperes, la ficció permanent del desig; i sempre acaba devo-

rant totes les altres fantasies amb què intentem matar-lo». Callas es defensa de Maria escudant-se en la seva condició d'artista que, com el foll de *La música de les esferes* (2005), cerca la llibertat i que, malgrat la persecució i l'explotació, s'immola per atènyer-la: «El veritable artista no coneix més regla que la llibertat. Busca i lluita per la llibertat. I això és el que el públic admira i enveja, la llibertat de l'artista, perquè és incapaç d'una tensió semblant; els falta el coratge de viure la llibertat i d'immolar-s'hi». Veritat o mentida? Maria i Callas, Callas i Maria, la diva del nord i la dona del sud, l'orgull d'artista i la submissió envers Onassis, dues cares d'una mateixa màscara.

El combat entre Maria i Callas, gravat en la darrera cinta a què al·ludeix el subtítol de l'obra, deixa un relat de relats del que hauria estat Maria Callas: una dona escindida, en lluita contra ella mateixa, per a la qual res del que és humà no li era estrany, és a dir, una suma contradictòria i complementària de dona vulgar i artista adorada, de dona sotmesa i pedra d'escàndols. Maria Callas és aquesta simbiosi entre dona i mite, de fracassada en la vida i triomfadora en l'art, que transformava el seu combat interior, les seves angoixes personals, en música sublim. És aquesta dualitat allò que, de retop, de grat o per força, converteix la soprano en un personatge mitificable, en la cantant d'òpera més famosa del segle XX que, lliurada en cos i ànima, temia perdre la veu en moments de màxima tensió. Ara, com tots els fenòmens artístics, la dualitat de Maria i Callas denota, com en el cas de Dr. Jeckyll i Mr. Hyde, l'existència dins de la dona i l'artista «d'una dualité permanente, la puissance d'être à la fois soi et un autre» (Baudelaire, 1980: 701). Una dualitat que, com reflecteix *Trilogia d'exilis*, cal que sigui superada perquè també ho han estat les tensions simbòliques del món actual que l'artista expressava. El món multipolar d'avui sol·licita un jo i un artista multipolars. Maria Callas és la «unió de contraris» —voluntària, conscient— com a condició necessària per superar les velles tensions i encarar les noves exigències que reclama el futur tant de l'artista com de la realitat que l'envolta.

### 3

La història sempre ha estat una de les preocupacions constants de la dramaturgia de Manuel Molins. No són aquells episodis històrics allunyats de la nostra realitat social allò que més l'atrau, sinó que prefereix encarar-se amb l'amnèsia recent, propera i deliberada: el franquisme i el postfranquisme. No s'hi acosta tampoc des d'una òptica historicista, nostàlgica o dogmàtica, sinó ben al contrari: els seus textos evoquen desacomplexadament, amb ironia i humor, aquells episodis inquietants que, a pesar de la seva inactualitat, permeten una mirada desmitificadora, poden tenir una validesa per al present i serveixen, en definitiva, per comprendre els dèficits democràtics del sistema polític actual. Dues de les seves peces inèdites, *La divina tramoia* (1981, a punt de ser editada per Tres i Quatre) i *Salam Alaykrum* (1994, de la qual es féu una lectura dramatitzada en el II Cicle de Lectures de Teatre de la Universitat de Màlaga, el 1998), en són una mostra ben heterodoxa: la primera passa pel filtre del mite bíblic l'anomenada Transició espanyola, mentre que la segona observa la putrefacció moral de les entranyes dels vencedors de la guerra.

A *La divina tramoia*, dedicada a Joan Fuster, Molins aborda l'anomenada Transició política i especialment els pactes de la Moncloa a través d'una corrosiva figuració desmitificadora (els intents de l'Esperit, per mitjà de Déu Pare, de pactar amb Llucifer per reduir el món a un sol espai i deixar ben malmesa, doncs, la llibertat real d'escollir) i d'una triple subversió mítica, política i lúdica. Així, altera l'ordre jeràrquic trinitari (l'Esperit Sant passa a ser la primera persona, seguida del Pare i de Jesús), de manera que el fill de Déu es converteix en el darrer de la cua: es tracta d'un personatge dubitatiu que, a diferència del maquiavel·lisme de l'Esperit i la pusil·lanimitat del Pare, defensa radicalment la llibertat d'expressió, la fe com un do que ha de ser acceptat de manera voluntària. És un Jesús subversiu, doncs, que no sols es nega a pagar pels pecats dels seus pares, sinó que s'oposa als plans demagògics de

l'Esperit i vol oferir, com Prometeu, la felicitat als homes. Una autèntica cristologia de l'alliberament i del contrast: «Jo no vaig morir en creu —es queixa Jesús— ni vaig passar tres dies amb la mort i vaig resuscitar perquè l'home continuara empresonat a les velles lleis o ideologies que ara intenten presentar com a noves. Jo he tractat d'oferir sempre un camí obert, alegre i responsable. La llibertat és l'únic camí de la divinitat. Han planificat un món únic, gris i borrós, diluint-hi les varietats i els contrastos. I sense contrast no hi ha vida».

Amb ironia festiva, dionisiaca, a través d'aquesta translació al món celestial de les misèries terrenals, Molins contempla —com el nen d'*El vestit nou de l'emperador*— «els mites d'aquella travessia del desert o caiguda del cavall en què estàvem immersos col·lectivament: Esfondrament de les fronteres polítiques “tradicional” entre dreta i esquerra, Pactes de la Moncloa, Reconciliació, Submissió, Amputació de la Memòria, etc. Qui ho havia “dissenyat” tot plegat? Era per causa de la “reacció popular i de masses” com volien alguns o per la claredat messiànica del Rei Juan Carlos I com encara ens prediquen altres?» («Post scriptum. 14 anys després: desembre de 1995»). En clau de farsa «celestial», amb influències de la sàtira política, el sainet popular, la tradició dels betlems i la revista, i tot reposant sobre un substrat textual i iconogràfic impressionant —no únicament bíblic—, *La divina tramoia* es burla de manera jocosa dels principals protagonistes de la «correlació de febleses» (Muniesa, 1996: 155) que s'ha convingut a anomenar la Transició democràtica espanyola: l'Esperit Sant és un transsubstanciament de Torcuato Fernández Miranda, un dels cervells de l'operació transitiva; el Déu Pare representa el tardofranquisme i el capitalisme postfranquista temorencs que se'ls demani responsabilitats; Jesús encarnaria l'esquerra extraparlamentària i llibertària que no volgué fer el joc a una democràcia tutelada; el Dimoni vindria a ser l'esquerra legalitzada en general i, en especial, el PCE de Santiago Carrillo, que enyorava la música celestial d'abans de la guerra; Sant Miquel equivaldria a Tejero i el 23-F, i *tutti quanti*.

*Salam Alaykrum* (Déu sigui amb vosaltres) entaula un diàleg entre un Comandante africanista i un Moro que es retroben el primer any de la «victòria» franquista, concretament la nit del diumenge 31 de març a la matinada del dilluns 1 d'abril de 1940, a la casa que l'oficial *nazional* té a la ciutat de Madrid. Mentre juguen als escacs amb una passió totalment marcial i mentre escolten la ràdio que interromp les sarsueles més tronades per anunciar la celebració del primer any de la victòria, el Comandante i el Moro s'engresquen en una conversa que posa en solfa no tan sols els heroismes militars aconseguits contra els «rojos» o la virilitat casernària o d'altra mena, sinó també l'apropiació que Franco ha fet de la victòria militar, el menyspreu que demostra amb els vençuts o la política de repressió de les dissidències internes. El Comandante, el germà del qual va morir lluitant per la República, vindica el seu honor de militar de la Legió que, lluny del polític, només vol «una Patria grande y unida donde se reconozcan los méritos de cada uno»; està indignat per la manca de reconeixença que se li ha dispensat (continua destinat a l'Àfrica) i comparteix amb altres militars el descontentament per l'evolució del règim i pel protagonisme excessiu del Caudillo. En canvi, el Moro, que es veié obligat a entrar a l'exèrcit espanyol per ajudar la família i que ha aconseguit ingressar en la Guàrdia Mora, adopta una posició submissa, possibilista: creu que s'equivoca perquè Franco està marcat per la bona estrella, per la protecció divina.

A l'escalf de l'alcohol i de les jugades, tots dos personatges comenten la situació política i exhibeixen els draps bruts de l'exèrcit franquista: les venjances personals, les salvatjades infligides a la població civil, el seu argot infecte, etcètera. Atribolat per una infantesa infeliç pel menyspreu patern, el Comandante amaga darrere d'un comportament viril i d'un tracte despectiu una ambigua atracció envers el seu interlocutor, que acaba per convertir-se en el seu amant. El diàleg entre tots dos personatges és esquitxat per les consignes franquistes que escup de tant en tant la ràdio oficial i que van oferint truculentes perles de l'ideari del nou règim: els deliris imperials i divins del Caudillo, que

s'identifica com el salvador providencial de la vertadera Espanya, o els valors necrofílics de la Legión. A través dels *seus*, es perfila un retrat del dictador com un personatge que, malgrat que alimentés acudits i mofes, aconseguia de crear un clima permanent de por i de sospita, de guerra contra l'enemic intern i extern, per tal d'evitar tota dissidència i, alhora, atiar una pugna Movimiento endins per les retribucions econòmiques i els ascensos en l'escalafó oficial del règim a fi d'estalviar-se sectors descontents, especialment de l'exèrcit més exaltat. La citació paratextual d'Antonio Machado que encapçala el text torna a ser ben reveladora de la intenció de Molins de tractar un tema —la impunitat dels estaments militars del règim— avui encara tabú (recordem, d'altra banda, que el germà de Machado s'alineà amb els *nazionals*): «Nada os importe —decía Juan de Mairena— ser inactuales, ni decir lo que vosotros pensáis que debió decirse hace veinte años; porque eso será, acaso, lo que pueda decirse dentro de otros veinte» (*La Vanguardia*, 29-III-1938).

En aquesta línia, però en clau de sàtira política, trobem també la peça inèdita *La solución está en los pies* (*sátira de las noches locas del subsecretario*) [2002], escrita per sol·licitud de l'actor madrileny Francisco Maldonado. Ambientada en l'actualitat, el text alterna, en tres «esbojarrades» i sexualment abstinentes nits shakespearianes, els monòlegs infatigables del sotssecretari amb els diàlegs d'aquest amb la seva dona. Tota l'acció s'escola en el dormitori amb bany privat d'una parella «cristiana» durant la cerimònia nocturna prèvia a l'intent de fer non non sense catxar. El sotssecretari de la sàtira cita versos dels sonets o de fragments teatrals de Shakespeare i acata, embadalit, les màximes d'un Director Doctrinal que Molins, en un dels seus jocs intertextuals, manlleua de *Camino*, de Josemaría Escrivá de Balaguer, el fundador de l'Opus Dei. Molt més carnal, contradictòria i desvergonyida, la seva dona, en contrapartida, prefereix Molière en lloc de Shakespeare i s'estima més planejar una bona estratègia per seduir el marit i practicar exercicis de reflexologia podal que no pas recitar versos.

En la millor tradició còmica d'Aristòfanes a Molière, *La solución está en los pies* mostra la hipocresia i la impostura de la parella protagonista, que, tocada i posada com és, assumeix el discurs del neoliberalisme ortodox de la dreta més dura, monàrquica i catòlica, contrària als avenços científics i partidària de l'integrisme moral (uns espècimens en tota regla del Partido Popular). Malgrat això, Ella, la dona del sotssecretari, és més heterodoxa que Ell i, en el monòleg de la tercera escena, no té cap inconvenient a diagnosticar, seguint Molière, el mal de la societat coetània que pren Shakespeare com a objecte de culte: «todos somos unos hipócritas y no podemos dejar de serlo, yo, el Ministro con sus Sonetos, el Director Doctrinal, mi marido y ustedes. Sí, ustedes también. Es el sino de la época. Nadie se libra de la hipocresía. [...] Vivimos bajo el Signo de Shakespeare, una superstición, qué le vamos a hacer; bajo el signo de la ambigüedad y la grandilocuencia. Todo es cómico ahora y global y virtual como el mismo Shakespeare. Sí, Shakespeare no es más que una realidad virtual».

La sàtira d'una classe política determinada —la del sotssecretari i els seus superiors— pren la forma d'una paròdia metateatral del corrent dramaturgic, tan habitual durant aquestes darreres dècades, que portava a escena, sovint amb un toc còmic, les «problemàtiques» de parella (Ell/Ella) amb un llenguatge sostractiu, ambigu i asèptic: ideologitzat de buidor. Com apunta Molins mateix en un apèndix final, «no me gustan esas historias de asuntos doméstico-costumbristas que exhiben enervantes problemas “íntimos” de falsos celos, falsos triángulos, falsas memorias, infidelidades a la carta, reconciliaciones o finales políticamente correctos, que suelen desarrollarse en un lenguaje pretendidamente moderno y humorístico» («Una historia de pareja»). La paròdia corrosiva de la comèdia postmoderna de parella s'acompanya de l'intent de capgirar el procés que Antonio Escohotado descriu a *El espíritu de la comedia* (1991) sobre l'apropiació de la comicitat per la política, l'economia o la vida pública: «si lo político ha penetrado y

aherrojado a la comedia, ésta tenía que revolverse libremente —rebla Molins— para denunciar las impotencias y perversiones de ciertos políticos». Al mateix temps, *La solución está en los pies* inclou, com hem vist, una càrrega de profunditat contra els qui troben en el teatre «shakespereano» una modernitat de tall anglosaxó, absent d'ideologia i de proximitat, que dóna una pàtina d'ambigüitat còsmica, de cosmopolitisme *à la mode*.

#### 4

De la sàtira a la farsa hi ha un pas d'hipèrbole i, d'aquesta a la metrofarsa, un pam de sal i pebre. *La divina tramoia* enceta el filó de la farsa «d'arrel clàssica i lliure, encara no contaminada pel nostre cofoisme postpost» (Molins, 2001: 22), i duu, en un pas més en la recerca teatral molinsiana, a la *metrofarsa*. Es tracta d'un afer de mesura i d'urbanitat, d'ètica de carrer, que es deixa guiar per la rialla nascuda del grotesc: «le rire causé par le grotesque a en soi quelque chose de profond, d'axiomatique et de primitif qui se rapproche beaucoup plus de la vie innocente et de la joie absolue que le rire causé par le comique de mœurs» (Baudelaire, 1980: 696). La metrofarsa burxa en les psicopatologies del passat i del present de la societat valenciana d'ubicació metropolitana per desvelar-ne les fissures anímiques. El dramaturg valencià ha batejat amb el nom de metrofarsa algunes peces inèdites com ara *El ball dels llenguados. El baile de los lenguados. The dance of soles* (1999, revisada el 2004; estrenada per Off Teatre de València, amb direcció de Rafael Cruz, el 2005), *Metrosexual asesino* (2004), i *Bésame, Nosfe* (2004), aquestes dues darreres originalment en castellà perquè van ser concebudes com a resposta a un encàrrec. Els tres textos versen, en aparença, sobre l'amor platònic, l'èxit suïcida o el vampirisme mític, respectivament, però, en realitat, radiografien amb ironia i afecte l'ànima esquinçada de l'home i la dona contemporanis.

Com confessa Molins mateix en un paper inèdit que duu per títol «Un gènere nou? Què és una *metrofarsa*?» (2004), la *metrofarsa* és una «farsa metropolitana» que té la seva gènesi en Aristòfanes, la farsa medieval, la revista satírica de les acaballes del XIX i que, des d'un punt de vista ètic, «se situa en la denúncia humorística de la injustícia, la pedanteria, els abusos del poder, els falsos mites, el mercantilisme i la necrofília de la cultura, la falsa democràcia, el sexisme mixtificador i escapista, les alabances del triomf i la porqueria, la discriminació social, racial o sexual, etc. A tot allò que destrueix la possibilitat d'un nou humanisme a l'altura del nostre temps, d'una nova utopia social, política i cultural sense majúscules ni paroxismes de grans manifestos, sinó des de l'abraçada amb l'altre en les diferències, des del respecte i la millora de la legalitat internacional que ens permet viure en un món plurilingüe i multicultural, més just, més ric i en pau. I això sí, parlant clar i de forma concreta».

*El ball dels llenguados* parteix de la definició que ofereix Plató sobre l'amor a *El banquet* com a restaurador de l'antiga naturalesa humana seccionada en dues meitats a la manera dels llenguados (les taronges en la versió popular) i, així mateix, de la definició que l'entén com «un gran dàimon» (Plató, 1998: 69-75 i 92). L'espai escènic, inspirat en la instal·lació *Inmóviles* (1999), de Javier Codesal, consisteix en tres grans taules (una per a cada parella), que tant poden evocar una cuina o un quiròfan com un instrument de tortura, tres escenaris d'escorxament en els quals sis personatges completament nus (tres homes i tres dones) celebraran, sota un gran Rellotge de Pèndol, la cerimònia *entròpica* del devorament. Cada parella —representant mítica de les combinacions de gènere— s'expressa en una llengua diferent, català (Ell i Ella), castellà (Mujer 1 i Mujer 2) i anglohispanic (Man one i Man two); l'acció salta, d'escena a escena, d'una taula a l'altra, d'una parella a l'altra, en les tres llengües, fins a confondre's, a la fi, en una dinàmica coralitat. (La primera versió del text, més iterativa i feixuga, repetia tres vegades, una per a cada parella/llengua —català, castellà i

anglès—, exactament la mateixa seqüència en cada escena, llevat de la darrera, en què se superposaven les sis veus trilingües alhora).

En cada escena, si bé les tres s'intercalen al començament, una de les parelles acaba per imposar-se a la resta i dur la veu cantant (en l'ordre següent: Ell/Ella, Mujer 1/Mujer 2, i Man one/Man two), mentre que les altres dues continuen amb els seus gestos i les accions en sintonia. Amb aquest joc d'intensitats i sincronies múltiples s'aconsegueix amplificar els gestos i les accions de la parella base de cada escena. Així i tot, com indica Molins en una detallada didascàlia inicial, el joc de l'obertura de l'acció i les combinatòries lingüístiques poden ser diferents que l'ordre escollit en la versió (provisionalment) definitiva. En tot cas, l'important és atènyer-se a l'acció (de la textualitat a la representació), la repetició (una característica fonamental de l'assaig i de l'espectacle) i a la coralitat (tres parelles que han de semblar una sola) ben coreografiades: els tres duos es desviuen —el referent és *La Ronda*, d'Arthur Schnitzler— amb les mateixes paraules-accions d'amor i desamor que, en l'ús de llengües diferents (i dels matisos genèrics), no esdevenen *exactament* iguals, i ho fan com les veus distintes d'un cor que, a l'estil d'una partitura musical, «s'acoblen i es complementen» fins que, en la darrera escena, es barregen i s'interpenetren en un diàleg únic a sis veus.

Metrofarsa sobre l'amor, el diàleg de les parelles d'*El ball dels llenguados* combina, com ja havia fet a *Tango* (1985), el relat de la situació en passat i la vivència d'aquesta en present, de manera que el lector/espectador disposa de molta més informació (expectatives, percepcions, pensaments subterranis, dobles sentits, ironies) i es troba en un no-temps fet de la combinació *in situ* de present i passat. Tres escenes, tres parelles, tres espais, tres llengües, tres paisatges de la seducció/el devorament amorosos. En la primera escena («Menú»), el sopar «conceptual» de les tres parelles consisteix en un menú global que agrupa tres per cinc entrants (cinc continents, cinc cultures i cinc sentits) i

que, durant la vetllada, es desconstrueix irònicament en plats culinàris d'allò més exòtics. En la segona («Dèipnon» = banquet), el sopar entra en el cor de l'assumpte que serveix d'intertext a l'obra, el diàleg platònic sobre l'amor d'*El banquet*, en què Aristòfanes explica el conegut mite de les mitges taronges que se cerquen per formar-ne una de sencera original: «cada un de nosaltres és un símbol d'home, en la mesura que ha estat partit en dos a partir d'un de sol, igual que els rèmolos; així cadascú cerca sempre el símbol de si mateix» (Plató, 1998: 72). La metàfora de la taronja o del llenguado serveix, com comenta Mujer 2, per dur més enllà la concepció de l'amor aristofanesoplàtonica del desig i la persecució de la unitat original: «el amor es un banquete donde dos medios lenguados se devoran para formar uno solo y bailar en la suavidad del corazón».

En la tercera escena («Cogombres»), en què s'intercanvien les relacions de poder entre els membres de les parelles, el diàleg gira a l'entorn del concepte d'*entropia*, entès com a «mesura del desordre o caos», degradació o transformació energètica, però també etimològicament com a «confusion» i «shame». En la quarta i darrera escena («Pèndol»), en què es crea una coralitat trilingüe molt més intensa que abans, la seducció/el devorament endimoniats passen a ser, un cop casats, degradació inevitable de l'energia, ja que el desordre d'un dels membres de la parella és transformat en ordre per l'altre membre, com ocorre amb els retrets, l'administració del temps, les infidelitats, les excuses o les prioritats vitals de cadascú. Queda, descartada la possibilitat de la separació, l'alternativa de tornar a entaular-se en un nou banquet de l'amor, una actualització de la ineluctable tragèdia entròpica del devorament. Al cap i a la fi, el coneixement científic arriba a la conclusió que «sense utopia no hi ha ciència», una formulació que Molins sembla manllevar d'*Ideas sobre la complejidad del mundo*, de Jorge Wagensberg (2003: 141-143); *mutatis mutandis*, el coneixement filosòfic del banquet platònic permet deduir que els uns ens necessitem als altres, de manera ineludible, «per ser-hi plenament», sempre



que això no impliqui una submissió o una pèrdua de llibertat a causa d'altri. L'experiència entròpica i el diàleg platònic sobre l'amor s'enllacen en darrer terme per a poder atènyer, sense perdre la ironia, la complexitat del món.

*Metrosexual asesino* ve encapçalada per una citació de l'article «Meet the metrosexual», de l'escriptor britànic Mark Simpson, que defineix amb claredat el personatge d'aquesta metrofarsa: «The typical metrosexual is a youngman with money to spend» (*Salon.com*, 22-VII-2002). L'obra es construeix sobre l'evocació que fa Héctor, un jove amb cara d'assassí, de les seves dificultats per assolir el somni de convertir-se en un actor d'èxit: allunyament de la família, educació sentimental, formació d'actor, suma d'atzars, etcètera. Els *flashbacks* que ens remetent al passat s'entretreuen amb el monòleg en què, adreçant-se al públic, Héctor narra el periple que el duu a assumir el paper d'assassí en sèrie al film *Metrosexual asesino*. Aquesta interpretació tan extravagant suposa una inflexió decisiva en la seva biografia professional, ja que el catapulta a la fama, però també el porta a una perillosa confusió amb el personatge. La interpretació de l'assassí metrosexual s'erigeix en un autèntic al·legat del «moviment metrosexual», en què se satiritza pels descosits el culte a la roba de marca, a la cosmètica del cos i al luxe del dispendi pel dispendi.

La metrofarsa protagonitzada per Héctor (en què els cinc personatges de l'obra han de ser representats únicament per un actor i una actriu) posa de manifest les dificultats que tenen els actors joves per fer-se camí i, de passada, fa balanç crític, de manera irònica i jocosa, del teatre i del cinema espanyols dels darrers anys. A través del personatge d'Helena, Molins satiritza també els comportaments que es guien per les consignes fàcils d'autoajuda, autoestima i «positivisme» obsessius, tant en voga en la societat actual. Héctor i Helena, de noms mítics prou eloqüents, són dues joves víctimes de la banalització del món contemporani. Més enllà de l'anècdota i la facècia, sense abandonar

mai el registre farsesc, *Metrosexual asesino* esdevé sobretot un homenatge al món del teatre i del cinema, al seu *glamour* fascinant, i una crítica mordaç a l'èxit fàcil, la frivolitat i la mercantilització de les arts contemporànies.

*Bésame, Nosfe*, subtitulada com a «metrofarsa mítica», s'inspira en la figura llegendària —de llarga tradició literària i fotogràfica— de Nosferatu amb el propòsit d'invertir-ne irònicament, a través del joc deliberat d'anacronismes, antonímies, distorsions i contrastos significatius, tots els llocs comuns, la iconografia i la caracterització. Així, per exemple, el castell de Nosferatu, si bé preserva l'aire de misteri i decadència gòtica, té una particularitat inquietant i sorprenent d'acord amb l'expectativa mítica: tot és blanc («blanco grisáceo y cerúleo como la muerte», com diu l'acotació inicial). L'entrevista exclusiva que Victoria Total, una jove periodista impulsiva, manté amb Nosferatu amb motiu del seu cinc-centenari, arrenca d'una admiració feta de tòpics i prejudicis literaris i filmics que la incisiva conversa amb el comte Dràcula de Transsilvània va desarmant un darrere l'altre. Zelós de la seva intimitat, Nosferatu és un interlocutor agut i lúcida que engalta rèpliques iròniques com dards («la cultura es cada vez más necrofilica») i que segueix, amb criteri, l'actualitat d'arreu del món («El monarca español, Juan Carlos I, no es mucho más inteligente [que el príncip Carles d'Anglaterra] porque eso no está en su ADN, pero ha sabido disimular mejor a sus amantes. Aunque, según se dice, es la reina Sofia quien ha evitado los escándalos y aprovecha cualquier ocasión para consolidar la buena imagen de la monarquía. Como toda madre, se preocupa por el futuro de sus hijos»).

Contra tots els tòpics atribuïts al vampir més famós del planeta, Nosferatu no solament gaudeix amb la sopa d'all, sinó que conrea artesanalment aquesta planta per als xefs dels millors hotels d'arreu, n'és un autèntic expert i en valora sobretot les virtuts favorables per a la circulació sanguínia. El comte Dràcula desmenteix que s'alimenti només

de sang i lamenta que el cinema n'hagi ofert una imatge falsa, tot identificant-lo amb el mal absolut i prenent-lo com a excusa per parlar dels fantasmes de la societat coetània (*Nosferatu*, de Murnau). A més de declarar-se un lector assidu de la Bíblia, l'Alcorà i Homer, és un cinèfil històric i coneix fil per randa totes les pel·lícules de vampirs... Però sap que la glòria és efimera, que els profetes («Jeremías, Platón, Moro, Nietzsche, Hitler, McLuhan, Juan Pablo II o Huntington») acaben plens de pols al museu dels horrors o, en el millor dels casos, en els racons d'alguna biblioteca. Culte i educat, però amb uns luxuriosos anhels reprimits pel capteniment, *Nosferatu* es dol que cada època exorcitzi els seus monstres amb mites literaris o artístics de malson (del *Dr. Jekyll and Mr Hyde* fins a *The Silence of the Lambs*) i s'exaspera quan sent el nom de Bram Stoker o de Sigmund Freud, perquè considera que els seus llibres són un enfilall de mentides. La seva intenció, amb l'exclusiva que ha concedit a Victoria Total, és reformar el castell i posar-lo a l'altura que exigeix la Unió Europea i les noves circumstàncies.

La metrofarsa amb tocs de comèdia musical —intercala cançons en l'entrevista entre Victoria i *Nosferatu*— no defuig de presentar de manera paròdica o no una aurèola mítica, fantàstica i seductora del comte Dràcula de Transsilvània. Això no obstant, n'humanitza el referent mític i converteix el diàleg anacrònic entre una periodista i un immortal en una història d'atracció mútua al caliu d'una conversa intel·ligent i plena de picades d'ullet al present. Com a representant de l'horror de la decrepitud i de l'anhel de la vida jove, *Nosferatu* és un símbol perfecte de la complexitat del món contemporani: nascut de la llegenda i de la fantasia, la retroalimenta cada dos per tres, evita que sigui absorbida pel vampirisme de la globalització econòmica i contribueix així a engendrar més coneixement («Sin fantasía no hay ciencia», afirma, en una reflexió similar a la d'*El ball dels llenguados*). Els autèntics monstres, devoradors i destructors de l'amor, el treball i la cultura són, al capdavall, uns altres d'aparença mediàtica més elegant i abellidora. Amb tot, *Nosferatu*

denuncia la imaginació contradictòria i macabra de l'home, que «necesita hacerse miedo con falsas imágenes y a quien le destruye y tortura, como guerreros o dictadores, suele tomarlo por libertador». El seu somni alat és disposar d'«una tumba en el aire, entre palomas y pájaros, sin discriminación ni guerra», una imatge que remet al cèlebre poema «Fuga de la muerte» de Paul Celan (1999: 63-64). Talment el Jesús bíblic, *Nosferatu* ha pagat les culpes dels seus pares i es resisteix a vèncer els seus complexos i pors. L'apassionament de Victoria aconsegueix de trencar el malefici antic, exorcitzar l'aparença monstruosa de *Nosferatu* per mitjà de l'amor vencedor i fondre's en un bes mític i universal.

## 5

Les peces que hem comentat en aquest paper són les que constitueixen el filó més directe de la seva obra dramàtica *inèdita*, al voltant de la qual encara hi ha molts altres textos que, com els del cicle històric de la dècada del setanta, reposen en carpetes i carpetes d'esborranys —més o menys inacabats— pendents de reelaboració o de publicació.\* A aquesta part de l'iceberg molinsà que roman inèdita, caldria afegir-hi encara les dramaturgies a partir de poemes (*Paraules en carn viva*, sobre l'obra poètica i aforística de Joan Fuster, o *La carn invicta*, sobre poemes de Vicent Andrés Estellés) o les adaptacions i reescriptures d'obres d'altri (*Tres germanes*, d'Anton Txèkhov, o *El dolç encant de la joventut*, de Tennessee Williams). La dramaturgia de Molins és, comptes fets, una de les més disbauxadament originals, de les més prolífiques i de les més diverses tant des del punt de vista formal com temàtic de l'escena catalana actual. Suma de gèneres i continguts diversos, els seus textos inèdits reflecteixen —conjuntament amb els èdits— la gran varietat d'inquietuds i de referents intel·lectuals que el dramaturg valencià posa en dansa a l'hora d'escriure.

Vitalista i reflexiu, lúcid i jovial, d'una curiositat intel·lectual insaciable, Molins escriu a consciència, sense pressa: es documenta a fons amb bibliografia escollida o amb testimonis orals; viatja, trepitja carrers, places i ciutats; parla amb la gent per amarar-se de paisatges i d'ambients, li agrada embadalir-s'hi. Amb aquest bagatge, és capaç d'escriure una obra, un cop l'ha pensada i repensada molt de temps, en unes poques hores, en una tarda o en una nit de febre creadora. Després, en deixa reposar els esborranys i els reescriu i revisa constantment amb un alt grau d'exigència per aconseguir la màxima precisió, perquè sap la capacitat revulsiva de la imaginació i el valor inconformista de les idees i de les paraules. Els seus textos èdits o inèdits tradueixen totes aquestes inquietuds. La lucidesa amb què *actua* —en el sentit que dona Hannah Arendt a l'*acció*— no el priva del dret de somniar en llibertat i de defensar una utopia que doni resposta a la complexitat del món. La seva ment no deixa mai d'imaginar —sigui on sigui— històries possibles, de fer-les reviure lúdicament, d'abandonar-les per tornar-les a retrobar anys més tard o d'inserir-les en una obra en curs d'escriptura. És un dramaturg en cos i ànima que treballa *full time*.

\* Entre el conjunt d'obres inèdites, mereixen un estudi a part els textos o les dramaturgies derivats d'una col·laboració amb directors i companyies d'índole diversa, i també les nombroses peces breus de temàtica, intencionalitat i motivacions molt variades. Entre els primers, destaquem-ne els següents: *Victòria Blanc* (escrita el 1991 per encàrrec de Toni Tordera, aleshores director del Centre Dramàtic de la Generalitat Valenciana, on fou estrenada, amb direcció d'Enric Benavent, el 1992); *Ismena-Müller* (2004, dramaturgia sobre textos de Heiner Müller, Bertolt Brecht i propis; projecte fruit d'una col·laboració amb Pablo Corral i estrenat en un taller de final de carrera per a dues alumnes de l'Estudio Dramático de Corral i, posteriorment, reprès amb canvis per la companyia Teatro Círculo el 2004); *Que visca l'infern!* (1993, signada amb el pseudònim Eva Ferrer i estrenada per la companyia Nanà Teatre el mateix any); *Sa-i-net* (1994, encàrrec per al grup d'aficionats El Batà de Paterna, que l'estrenaren el 1996); *Ous, clínex i xampany* (1995, escrita per a la companyia Terra Teatre); *Espejos (Voces y gestos para una actriz)* (2001, encàrrec de Carlos Marchena per a l'actriu Beatriz Argüello, estrenada amb el títol *Laberintos* a la Sala Triángulo de Madrid, el 2002); *El somriure del crim (Una farsa sobre el poder i la mort)* (2002, escrita per a l'actriu Carmen Belloch, llegida al Ciclo de Lecturas de la SGAE el 2002, sense estrenar), i *Amantes míticas*

(a partir de les *Cartes de les Heroïnes*, d'Ovidi, escrita entre el 2004 i el 2005 per als Teatres de la Generalitat Valenciana; el muntatge fou suspès amb la defenestració de Juanvi Martínez Luciano, el seu director). De les peces curtes inèdites, una altra de les vetes permanentment obertes en la dramaturgia molinsiana, en podem destriar, d'una banda, les que són el resultat d'un encàrrec concret, com ara *Diàleg de l'amor de Déu* i *Mefistòfil Mercat*, totes dues escrites entre el Nadal del 2002 i el gener del 2003 i presentades com a opcions alternatives a *Happy Birthday To You* per al llibre *El món és ample, però no aliè* (publicat el 2003) o les que vénen a contribuir a muntatges determinats com ara *Adieu* (2002, collage de textos a quatre llengües —anglès, francès, castellà i català— per a un espectacle sobre el coreògraf i ballari Gerard Collins, estrenat per la companyia Teatro Círculo, amb direcció de Pablo Corral, el 2003), i, de l'altra, les escrites com a resposta circumstanciada, a cop calent, a un esdeveniment d'actualitat: *Declassified* (2003, llegida en l'acte de l'Agrupació d'Escriptors en Llengua Catalana Paraules contra la guerra, «Cultura contra la guerra») o *Puf!* (2004, traduïda a l'italià i llegida a Roma en un acte de l'esquerra italiana). Aquestes darreres demostren, com hem vist a propòsit de *La solució està en los pies*, l'interès de Molins per activar una sàtira política directament inspirada en l'actualitat més immediata.

## Bibliografia citada

BAUDELAIRE, C. (1980). «De l'essence du rire». A: *Oeuvres complètes*. París: Robert Laffont. Bouquins, 1980, pàg. 690-701.

CELAN, P. *Obras completas*. Pròleg de Carlos Ortega. Traducció de José Luis Reina Palazón. Madrid: Trotta, 1999.

ESCOHOTADO, A. *El espíritu de la comedia*. Barcelona: Anagrama, 1991. (Argumentos, 18)

LELAI, D. *Maria Callas. «He viscut d'art, he viscut d'amor»*. Traducció de Montserrat Radigales i Babí. Barcelona: Pòrtic, 2002. (Dones del xx, 2)

MOLINS, M. «El carro de la farsa». *Caràcters*, núm. 17 (octubre 2001), pàg. 22.

— *La música de les esferes. A: Dramaticulària. 18 textos breus*. Tarragona: Arola, 2005, pàg. 127-134. (Textos a Part, Teatre Contemporani)

MUNIESA, B. *Dictadura y monarquía en España. De 1939 hasta la actualidad*. Barcelona: Ariel, 1996. (Ariel Historia)

PLATÓ. *El banquet. Fedre*. Traducció de Joan Leita. Edició a cura de Josep Montserrat i Torrents. Barcelona: Edicions 62, 1998. (El Cangur, 264)

RILKE, R. M. *Cartes a un jove poeta*. Traducció d'Antoni Pascual. Barcelona: Proa / Columna, 1996. (Columna Proa Jove, 115)

STEINER, G. *Lecciones de los maestros*. Traducció de María Condor. Madrid: Siruela, 2004. (Biblioteca de Ensayo, 36)

WAGENSBERG, J. *Ideas sobre la complejidad del mundo*. Barcelona: Tusquets, 2003. (Fábula, 205)