

# FETS D'ENCÀRREC

## NOTES SOBRE EL PROJECTE D'AUTORIA TEXTUAL DEL TEATRE LLIURE, TEMPORADA 2005/2006

L'any 2006 s'han estrenat els primers textos sorgits d'encàrrecs d'escriptura fets pel Lliure. L'estudiosa i crítica Núria Santamaria ens ofereix una escrupulosa anàlisi d'aquestes dues propostes, "Bales i ombres", el western contemporani de Pau Miró, i "Arbush", el retrat de Paco Zarzoso de la imparable ascensió de George W. Bush.

## NÚRIA SANTAMARIA

En l'acte de presentació de la temporada 2005-2006 del Teatre Lliure, Àlex Rigola, bo i comentant els primers resultats del nou projecte de suport a la creació contemporània de textos teatrals en català, admetia que el Lliure havia tingut una «evolució lenta» en aquest

vessant i que havia arribat l'hora d'accelerar<sup>1</sup>. És ben cert que en el decurs dels trenta anys d'existència, les relacions del Teatre Lliure amb l'escriptura dramàtica catalana han estat fluctuants, mudables i fins crispades. Quasi sempre, sorprenents. Des dels inicis de la

institució, els seus artífexs s'han resistit a pagar la quota del dramaturg aborigen només perquè sí, i han fermat el compromís amb la cultura del país sobre la base d'un estil, d'una manera de fer, que els lligava sobretot amb la pròpia exigència artística i amb la consolidació d'una clientela culta i sensible.

El Lliure no sempre ha fet el que se suposava que s'havia de fer en defensa dels autors d'aquí i potser l'ha vessada, però ha fet quasi sempre allò que creia que havia de fer. I en un país tan aversat als «sí senyor», aquiescent amb una gestió cultural de vol gallinaci, la rebequeria té el seu mèrit. No, el Lliure no ha mimat els autors catalans i la seva displicència respecte al que d'habitud s'escrivia o s'havia escrit a casa nostra no ens ha ajudat gota a desembarassar-nos dels prejudicis que encara llasten la literatura dramàtica nacional, la d'ara i la d'abans. No és menys cert, en contrapartida, que quan hi ha confiat, n'han sortit muntatges memorables. Memorables no vol dir necessàriament excel·lents, sinó substantius. Substantius en la forma de llegir-nos i de veure'ns com a cultura. Escenificacions com *Primera història d'Esther* (1982), *Terra Baixa* (1990), *L'hèroe* (1983) o *El 30 d'abril* (1987), per no allargar massa la llista, haurien de considerar-se decisives en el gansoner procés de rehabilitació del nostre patrimoni dramàtic textual. I estrenes com *El manuscrit d'Alí Bei* (1988), *Capvespre al jardí* (1990) o

*Zowie* (1997), estimables aportacions per a la sintonització dels qui treballen a l'escenari amb els que escriuen (i viceversa), i per estimular l'interès del públic vers els autors coetanis.

D'altra banda, la magresa del balanç històric en relació amb el text indígena no pot fer perdre de vista el voluntariós suport que el Lliure ha donat a creadors escènics del país, l'instrument expressiu dels quals no és el verb, i que solen furnir un prestigi més fàcilment exportable. Les primeres passes de Rigola com a director de la tropa del Lliure seguien aquest rumb, per això advertia de bon començament que s'havia acabat el «teatre arqueològic» i que «hay que dar oportunidad a los autores vivos, pero hablo más en el sentido de la creación que de la autoría escrita»<sup>2</sup>. La prevalença ha estat nítida, encara que sense exclusivismes: peces de Josep M. Benet i Jornet, Jordi Coca o Lluïsa Cunillé han estat muntades amb rigor les darreres temporades. La bona experiència amb aquestes obres sumada a l'ascendent que de mica en mica han aconseguit els autors, per una banda, i a la programàtica operació del TNC, tan discutible com es vulgui, en pro de la dramaturgia de nova planta (reactivadora per força de la discussió sobre els deures institucionals que el Lliure té en aquest punt com a teatre públic), per una altra banda, deuen haver contribuït a fer mirar amb uns ulls nous la literatura domèstica i a

1. Recollit a Jacinto Antón, «El Lliure prepara un 'Ricardo III' y obras de Camus, Gorki y Pasolini», El País, 28-V-2005, p. 46.

2. Jacinto Antón, «Àlex Rigola toma las riendas del Lliure y afirma que se ha acabado el "teatro arqueológico"», El País, 19-III-2003, p. 11.

modificar estratègies de producció. La tímida esclatxa, subsidiària, que obria la provatura dels Assaigs Oberts durant la temporada 2004-2005, no ha estat només la incubadora d'autors i de directors de primera volada, també ha ajudat a redefinir, em sembla, el plantejament del teatre respecte a la dramàtica catalana i a aplanar-li l'accés regular a la cartellera, d'acord amb unes regles de joc pròpies que tenen la seva materialització més visible –però no única– en el Projecte d'Autoria Textual engegat durant la temporada 2005-2006.

De la platea estant, es diria que les pautes del Lliure en aquests afers no desdiuen la seva filosofia general: criteris com el de la continuïtat, el sentit pràctic del què i del com escènics, i una certa deriva estèticoideològica són factors que pesen en la tria dels dramaturgs d'aquí i de fora de manera prou similar. L'aspecte més remarcable d'aquesta política, i el que potser li dóna més credibilitat, és el de la pròrroga de la confiança en certs noms. Tot un signe, conseqüent amb el disseny de normalitzar el mercat i de deixar créixer els autors, amb una concepció de l'ofici on la pràctica regular és crucial. Per

aquest motiu, probablement, s'han mantingut els Assaigs Oberts –camp d'entrenament i plataforma d'especulació (meta)artística singular, amanit amb l'Institut del Teatre– i s'han continuat reclutant professionals d'altres temporades. En qualsevol cas, la tria dels autors respon a un perfil que no és el del literat *tout court*, sinó el del «teatrista», que entén el text, després de grans ínfules literàries, com un component espectacular més<sup>3</sup>. No cal que la lletra sigui més important que el gest, l'atmosfera o el so, i com que el que es diu no sempre és emancipable del que es veu i se sent, hi ha qui, de vegades, declina de publicar-ne una mutiladora transcripció.

En un altre ordre de coses, sembla prou obvi que la vocació d'actualitat, tant pel que fa a les tècniques de treball, els codis artístics i els temes que es tracten des de l'escenari, és determinant en les preferències programadores del Lliure. La fòbia de Rigola pel «teatre arqueològic» es tradueix sovint en una explícita remissió a l'immediat, que en el cas del Projecte d'Autoria Textual es va mostrar ben a les clares, encarregant a cinc autors que escrivissin una obra a partir d'articles de premsa<sup>4</sup>. Tot i que la

comanda no garantia l'estrena, dos dels encàrrecs es van integrar de seguida a la programació, perquè la seva qualitat, segons Rigola, era «comparable a qualsevol obra estrangera»<sup>5</sup>. La declaració del director desvetllaria suspicàcies si no ens confir més que el raser qualitatiu del Lliure no vol prestar-se a excepcions paternalistes i que el Projecte d'Autoria Textual no està concebut com un hivernacle per a sensibles.

## animals de presa

Les primeres obres del projecte que han trencat el glaç escènic han estat, doncs, *Bales i ombres* de Pau Miró i *Arbusht* de Paco Zarzoso. No pot ésser casual que ambdues peces tinguin relació –més o menys esbiaixada, més o menys crítica– amb l'*american way of life*, tenint en compte que el teatre ja havia programat altres títols –*Glengarry Glen Ross* de David Mamet, sense anar més lluny– que qüestionaven un model de societat assumit i/o imposat com a paradigma en d'altres contrades. No és que les obres es plantegin com atacs frontals als ianquis, es tracta més aviat d'utilitzar l'esquer d'uns referents àmpliament compartits per tractar d'assumptes que ens concerneixen de ple. Tons, objectius, trames i maneres

són, d'altra banda, prou diferents. *Bales i ombres* neix d'un fet divers. La notícia d'una revenja mig gangsteril a Port Banús on va morir un nen de deu anys ha servit de pretext per construir una història que havia d'agafar les traces d'un *western* contemporani. El gran encert de Miró, bregat en l'escriptura de taller i en la sastreria dramàtica a mida, ha estat primer de tot evitar l'acompliment formulari i apropiat-se dels materials fins a incorporar-los als seus processos imaginatius, de tal forma que podem reconèixer l'autor en l'ús eloqüent dels objectes banals, en l'atenció als petits ritus quotidians (els àpats aquí, els tes del *Somriure d'elefant* [2006]...) i en l'actitud mateixa amb què són tractats els personatges: «em costa emetre un judici moral sobre els personatges», recalca el dramaturg a la presentació del seu text, «i per això intento fer sortir la seva part més humana, per conèixer-los; sense descuidar la barbaritat que han comès [...]»<sup>6</sup>. La perspectiva de Miró no proporciona –com ja havia observat Marcos Ordóñez– «empatías instantáneas con sus personajes»<sup>7</sup>, però tendeix a mostrar-se comprensiva amb l'altre, sobretot amb qui arrossega l'estigma d'una diferència no volguda i es deleix per la normalitat, com Lali, la prostituta de *Plou a Barcelona* (2004), que voldria haver estudiat «per saber més coses i

3. *Tot i que Agustí Vila, autor de La finestra tancada estrenada enguany amb la direcció de Carme Portaceli, és un nouvingut a l'escriptura dramàtica, la seva llarga experiència en la realització audiovisual permet arreglar-lo dins la categoria.*

4. Redacció, «El Lliure encarga a cuatro autores obras inspiradas en noticias de la prensa actual», *La Vanguardia*, 26-II-2005, p. 54. Les propostes en qüestió van consistir en demanar una peça sobre les víctimes de l'11-M a Enric Nolla, una altra sobre la fam i els centres de protecció infantil de McDonalds a Lluïsa Cunillé, i una altra sobre una Odissea contemporània a Josep M. Benet i Jornet. Les dues que resten per fer cinc es detallen tot seguit.

5. Santiago Fondevila, «Boadella, Mamet, Shakespeare, Bernat y Gelabert, en la próxima temporada del Lliure», *La Vanguardia*, 28-V-2005, p. 49.

6. Pau Miró, «Sobre Bales i ombres», *Bales i ombres, Barcelona: Teatre Lliure, 2006*, p. sn.

7. Marcos Ordóñez, «Sol en Barcelona», *El País – Babelia*, 19-VI-2004, p. 21.

per ser una mica més normal»<sup>8</sup>, o com la Maia de *Bales i ombres*, que abans de morir hauria volgut «una feina normal», la possibilitat d'avorrir-se com un difús succedani de la serenor<sup>9</sup>.

Des de la premissa de l'ambigüitat moral i de l'absència de respostes, Miró s'instal·la de gairell en un gènere condicionat per uns trets que en molts casos han esdevingut clixés, se serveix matisadament dels tòpics, i les restes de l'epopeia són escombrades pels subratllats sobre el tràgic. Com recordava Bernard Dort, al western èpic l'heroi no és més que el seu itinerari, el que importa és fer un camí que concreta i revalida un ordre que ja existia<sup>10</sup>. Els personatges de *Bales i ombres* han arribat, en canvi, a una mena de cul de sac: el fotògraf havia emprès una particular *quête* perdent-se pels camins per «trobar imatges que no s'esperava trobar»<sup>11</sup> fins que «un error del destí»<sup>12</sup> el transforma en instrument de la venjança dels morts. L'itinerari que ha menat els sicaris fins aquell espai desèrtic, bell i immens, no és de cerca, sinó de fugida. L'ofici d'assassins els allunya de tothom i els despersonalitza, la seva és una carrera cap a l'autoperdició en lloc d'una ruta d'aprenentatge i descoberta. «Aquí ningú no diu el nos-

tre nom», es lamenta Maia, i el lector-espectador mateix no els sap fins a les darreres escenes de l'obra, quan pors i febleses els rehumanitzen. No hi ha camí, no hi ha cerca: no hi ha epopeia. Pitjor encara: l'epopeia s'ha convertit en un espectacle de fira que sentim al lluny, la patètica relíquia d'un mite que es ven a la menuda.

Àlex i Ivan serveixen, potser, algun vestigi dels vells temps, l'instint nòmada i la total supeditació a la tasca que han d'acomplir i que en ambdós casos implica l'assassinat d'un consemblant. A desgrat del seu nom, que etimològicament significaria una cosa així com «qui rebutja l'enemic», i que sembla predestinar-lo al cruent desenllaç final, el fotògraf mostra recances i escrúpols com a executor. Ivan, per contra, no té dilemes morals de cap espècie: el seu Déu no interfereix en la manera de guanyar-se els diners. Ivan reconeix l'obra de Déu en el paisatge —«Quan vaig al precipici, al precipici on et vaig trobar, i veig aquelles roques, penso que una cosa tan perfecta només la pot haver fet Déu»<sup>13</sup>—, la seva devoció s'exterioritza amb el vell himne i amb el seu mirament amb el reciclatge de les deixalles. La preocupació de llençar els envasos de vidre «amb el vidre» pot tenir-se per

una sarcàstica guitza a les mistificacions de l'ecologia, però respon a la caracterització d'un personatge que no és un malvat monolític ni un boig sanguinari i que, fet i fet, és prou bon jan com per confiar en la salvació divina que promet l'himne. El Déu d'Ivan pot ser un enginyer i un recer per l'ànima immortal<sup>14</sup>, però no és un tutor ni sembla intervenir en la vida de les seves criatures. Per aquest motiu, la fe de l'assassí mercenari és compatible amb un fatalisme rotund que lleva tot deix romàntic a la seva peripècia. La gràfica al·lusió al ninot de dibuixos animats a qui sempre li toca el rebre perquè «no té elecció, i si un dia passés per una altra carretera li cauria a sobre una altra pedra»<sup>15</sup>, és la versió ingenuista de les penes de Sísif, l'emblema camusià de la circumstància tràgica de l'home. El cas és que Ivan no contempla la situació com un exercici de llibertat dignificador, sinó com un fet indefugible que només es pot intentar ajornar: «aquí estem... esquivant la nostra pedra... què vols fer-hi?»<sup>16</sup> Es comprèn que l'impuls que guia Ivan sigui la fuga endavant i el principi animal de supervivència. Quan la ferida li pregunta si vol seguir viu, la resposta d'Ivan és l'afirmació contundent<sup>17</sup>. El sí és sí i prou,

no té perquè, però té condicions: es tracta, en aquell instant, de matar el fotògraf o d'arriscar-se a morir.

La renúncia d'Ivan a trobar respostes i justificacions fa que les angúnies de sa germana semblin risibles en un cert moment. No obstant això, Maia és un personatge dolorosament escindit, per a ella el nombre d'assassinats ha deixat de ser abstracte i la mort ha començat a adquirir transcendència moral. Nou persones esdevenen, de sobte, «moltes persones»<sup>18</sup>. Maia no sap per què mata ni sap per què viu. Les tensions del personatge no són alienes a la condició de dona, ella és qui occeix el nen i l'acte sembla enfrontar-la a una aberració integral: qui ha de donar la vida, es dedica a segar-la. Maia vol dir «mare» en grec, el personatge se'ns presenta a punt de tenir la regla en una nit de lluna plena<sup>19</sup>, pot nodrir el presoner, si convé, donant-li molletes de pa com els ocells; ella, en canvi, ha perdut la gana, la pulsio de sobreviure que conserva el seu germà, sorprenentment afamat després del tiroteig. Maia, friso, enyora la tomba de la seva mare —principi i fi es confonen—. Trets i símbols d'una maternitat en potència xoquen amb els fets. Les contradiccions de l'assassina són de caire «natural» més que intel·lectual

8. Pau Miró, Plou a Barcelona, *Barcelona: RE&MA, 2004 (En cartell, 8)*, p. 74.

9. Bio, p. sn [42]

10. Bernard Dort, «La nostalgie de l'épopée» a AADD, *Le western, París: Gallimard, 1993 (Collection Tel, 219)*, p. 58.

11. Bio, p. sn [20]

12. Bio, p. sn [29]

13. Bio, p. sn [28]

14. El nom d'Ivan connecta el personatge amb l'apel·latiu del terrible tsar. No es pot oblidar, tanmateix, que és una variant russa de Joan que pot venir de l'expressió hebrea «Déu és propici».

15. Bio, p. sn [34]

16. Bio, p. sn [34]

17. Bio, p. sn [39]

18. Bio, p. sn [13]

19. Bio, p. sn [13]

o ètic, pertanyen a una esfera primària i suprahumana. Matar va en contra d'allò que constitutivament és o podria haver estat, adonar-se de la paradoxa la traspasa de soca-rel. Així i tot, és ella mateixa qui radicalitza la dolorosa pugna entre els dos éssers, el que dóna vida i el que dóna mort, amb la cacera de la llebre.

El setge i l'aniquilació de la llebre, que com és sabut constitueix un símbol de fecunditat, sentencien el procés d'autodestrucció del personatge. Els segons en què Maia i la llebre es miren de fit a fit, en un episodi que recorda el mutu escrutini de la protagonista de *Plou a Barcelona* i un corb, posa en evidència la fràgil frontera entre l'home i la bèstia<sup>20</sup>, que en d'altres contextos adopta un sentit invers i negatiu, com en l'explícita inclinació depredadora que tenen tots els personatges: comptat i debatut, Àlex és un «caçador d'imatges»<sup>21</sup> i la seva feina té un séc vam-píric que incorpora una deriva necrofílica. El darrer vestigi d'esperança de Maia es trenca així que rebenta el cap a la llebre i acabava devorant-la en un sopar amb connotacions antropofàgiques, convenientment suggerides pel títol de l'escena («l'últim sopar»). La forma com es desenvolupa aquest fil dramàtic té, a més, un expressiu correlat en una petita peça intitulada *Sota*

*la terra* (2003). La dona d'aquest monòleg també és, potencialment, agent de vida i de mort: supervivent d'una guerra on ha perdut filla i marit, espera el fill engendrat per la violació d'un soldat. El desesper que la va empènyer a colpejar-se el cap amb una pedra fins sagnar ha estat precàriament i vacil·lantment substituït per l'expectació i el temor davant la vinguda del nou ésser<sup>22</sup>.

La irrupció de Maia, tacada de sang amb la bestiola a les mans, és el corol·lari plàstic de la tragèdia. Com en altres precedents de la mateixa corda, no presenciem la falta sinó les horribles conseqüències de la falta, que adquireix rasons còsmics amb l'udol constant del vent i amb l'alteració del curs natural de les coses: Maia té problemes amb el son com lady Macbeth, una llebre s'enfila als genolls del presoner, la ràdio espatllada funciona inesperadament, l'espectre d'ultratomba compareix i reclama sang per sang «como las erinias griegas»<sup>23</sup>. La mort dels assassins no restableix l'equilibri, malgrat tot. La coda final, amb la impassible descripció de l'efecte d'una semiautomàtica descarregada sobre el cos d'una persona, més aviat corrobora la inesmenable ferocitat dels éssers humans. Eurípides, Hobbes i Peckinpah tot d'una van de bracet.

## la creu i el diable

Paco Zarzoso, practicant d'una escriptura eminentment pragmàtica, procliu als treballs de col·laboració<sup>24</sup> i visitant ocasional de les sales del Lliure<sup>25</sup>, va avenir-se a escriure una obra sobre George Bush i la guerra d'Iraq. La barreja dels accents lírics amb la càustica malícia que sol caracteritzar l'obra de Zarzoso s'ha decantat, en aquesta ocasió, cap als tons més àcids. L'efecte corrosiu d'*Arbusht* prové, en bona mesura, de la traça amb què l'autor s'instal·la en els mecanismes de la sàtira, camuflant la deformació caricaturesca. El text del programa de mà on l'acudit d'uns bufons professionals com els germans Marx s'oculta en el bosc de les rocambolesques declaracions de Bush posa en evidència, en primer lloc, que la realitat és capaç de superar amb escreix les bacinades de la imaginació i, en segon lloc, la perplexitat davant una cultura que no deixa de ser una mica la nostra, capaç de produir els genis més brillants i els enzes més compactes. El programa introdueix, a més, el tema de la indefinició de límits

entre l'espectacle i el real, concret i terrible, que recorre tota l'obra. Una de les exclamacions que profereix el George borrarxo i desesperat de l'inici de la peça és prou eloqüent en aquest sentit: «Si us plau / no em deixis tancat / en aquest teatre de bojós / on no sé quin és el meu paper / Per què heu fet un nou repartiment / sense comptar amb mi?»<sup>26</sup> La patètica queixa, amb implícits ecos shakespearians i calderonians, inclou una pregunta que la resta de la trama contesta amb sulfúrica progressió, atès que George es converteix en un titella, manejat per desaprensus grups de poder, i acaba esdevenint l'heroi d'una pel·lícula bèl·lica. Aquest final, amb l'aparició dels títols de crèdit, fan palesa la cara més sòrdida de la comèdia: l'espectacularització de l'horror, la guerra televisada, és una calculada banalització del mal, perquè l'espectacle desrealitza els fets, ens torna insensibles i cauteritza la reacció ètica. Tot centrant-se en la figura del poca substància integral, que el joc de duplicació amb el nom que serveix de títol accentua –com se sap *bush* es traduïble com a «arbust» o «matoll»<sup>27</sup>–, l'obra

20. *El nen assassinat queda* «estès a terra / com un animalet.» Bio, p. sn [4]

21. Bio, p. sn [10]

22. Pau Miró, «*Sota terra*» en AADD, Monòlegs. Vint monòlegs d'autors catalans contemporanis, Barcelona: AADPC (Col·lecció Entreacte, 47), 2003, ps. 55-59.

23. M. José Ragué, «*El enigma de la violència*», El Mundo, 28-I-2006, p. 61.

24. «no creo en el autor de gabinete que trabaja esperando la inspiración, sino en el intercambio de opiniones, de técnicas.» Santiago Fondevila, «Entrevista a Paco Zarzoso, autor teatral de Ultramarins», La Vanguardia, 30-VI-1999, p. 60.

25. *Recordeu que Zarzoso ha passat pel Lliure amb Húngaros (2002) i Il·lusionistes (2004)*, escrites amb Lluïsa Cunillé.

26. Paco Zarzoso, *Arbusht*, Barcelona: Teatre Lliure, 2006, p. sn [3].

27. *En la tradició simbòlica occidental l'arbre està associat a la figura de l'home, arrelat a la terra i amb els braços estesos cap al cel, per això sovint es connecta amb la imatge del crucificat. La degradació irònica que representa casar George amb un simple matoll és ben òbvia i tonifica els càustics paral·lelismes amb la figura de Crist.*

conjugua diversos patrons dramàtics i recursos de procedència heterogènia, que van des de l'*Stationendrama* fins a la reducció dels personatges a «caràcters», d'acord amb la pauta clàssica de Teofrast. Certament, segons com es miri, la peça de Zarzoso pot llegir-se com el negatiu d'un «drama d'estacions». Si els personatges d'aquesta modalitat dramàtica travessen diverses etapes, diverses «estacions» on les successives experiències revelen progressivament els plecs ocults d'un jo alienat per les circumstàncies fins que un darrer acte de violència sol culminar catàrticament la singladura, George sembla seguir un procés invers: el borratxo de la primera escena mostra engrunes de Lucidesa que aniran fonent-se i el seu cop de força no busca destruir un ordre opressiu, sinó perpetuar-lo.

Sobre el lloc comú de l'embriac com a nunci de les veritats que les hipòcrites conveniències soterran, el primer monòleg del protagonista ens el descobreix com un individu conscient de la seva insignificància i la seva ineptitud, eclipsat per la figura paterna del triomfador, que ha exercit el seu mestratge amb duresa —«És el caçador qui pateix / no els ocells»<sup>28</sup>. George val només per la cotització del seu cognom, per ésser fill d'un pare que s'avergonyeix d'ell. En la seva condició de relegat s'identifica amb el coiot solitari i es refugia en el whisky amb el qual estableix una comu-

nió idòlatra. De fet, els termes en què es presenta el «calvari» del fill del tot-poderós president dels Estats Units introdueix clars paral·lelismes amb la passió i mort de Crist: «El cel es cobreix / de núvols que vénen de lluny / Fujo de la cacera del coiot / Perforen les meves mans i els meus peus / i em fan menjar d'aquest desert / la pols de la mort / Compten els meus ossos un per un / Es reparteixen la meva americana / i els meus pantalons / Es juguen la meva corbata [...] S'amaga el sol negre / darrera els vidres trencats de l'ampolla [...] Tot és a les fosques / espero a la teva esquerra / Jack Daniel's la teva benedicció»<sup>29</sup>.

Al grotesc simulacre sacrificial segueix l'episodi del trànsit epifànic que dinamita el bri d'autoconsciència que semblava tenir el personatge i el lliura a una fanàtica religiositat. La reducció paròdica opera igualment en aquest context: l'aigua del baptisme és metonímicament substituïda pel soroll que fa una cisterna de wàter en buidar-se, i en lloc de temple, tenim un urinari públic —l'escenari que es manté durant quasi tota la funció. És clar que, en lloc de l'anyell de Déu, tenim un coiot, algú que, a més d'udolar, pot clavar els queixals. La trobada amb el predicador és il·lustrativa de l'obscena manipulació de les idees, perpetrada per fornir coartades a les injustícies més clamoroses. El concepte de rel agustiniana d'un Déu assolible, seduïble a través de la belle-

sa, «tomado» —segons feia notar Santiago Fondevila— «del actual Papa cuando sólo era el cardenal Ratzinger»<sup>30</sup>, que serveix per explicar cínicament la inhibició divina i, per torna, humana, davant els camps d'extermini nazis, fonamenta també una visió maniquea del món que, bandejant la mansuetud evangèlica, atia la pugna apocalíptica d'un Bé unívoc i objectiu (Amèrica del Nord i els seus valors) contra un Mal objectiu i múltiple (homosexuals, ateus, comunistes, àrabs, etc.). George canvia el talismà de l'ampolla pel talismà de la Bíblia, una dèria en substitueix una altra, i investit amb un halo messiànic és profèticament cridat a encapçalar la croada contra el Maligne: «Només persones com tu George / privilegiats que han baixat als inferns / tenen les armes a punt / per vèncer el terrible Drac [...] l'autèntica Església / i tots els estats democràtics / que la sostenen / no han de tenir compassió / en veure córrer la sang del terrible Drac»<sup>31</sup>.

Els dos episodis posteriors esquematitzen els engranatges que propulsen el beneit a la cúpula del poder «visible» mentre els qui porten les regnes es mantenen a l'ombra: per un costat el *lobby* financer, la casta d'industrials que aspira al monopoli energètic mundial, i, per un altre, la massa tradicionalista més intolerant. L'arquetip del maquiavèlic canalla és encarnat per

un Petrolier que s'aprofita de la càndida elementarietat de George per aconseguir els favors del govern. El protagonista és ara un desconcertat exalcohòlic que enyora la beguda i busca la realització del somni americà, seguint les passes del seu pare: «vull ser un home fet a si mateix / un autèntic *self-made man*»<sup>32</sup>. Les tendències addictives del personatge, l'ansia de reafirmació davant el seu pare i el maneig arterós del principi de lleialtat als seus, al «cercle dels poderosos» que representa l'Amèrica genuïna, amenaçada pels indesitjables, són els ressorts que el tartuf texà pitja per convertir George en l'home de palla dels seus interessos.

Les escenes amb l'Animadora assoleixen un altre grau de complexitat retòrica, perquè el dramaturg torna a espremer els paral·lelismes bíblics, aguditzant la «ximplificació» del personatge central i introdueix un nou ingredient a la medul·la crítica d'una obra que no pretén ser analítica, sinó sintètica. Com el Petrolier o el Predicador, l'Animadora és també l'essencialització d'un col·lectiu i, com la resta de figures, es dibuixa des de la generalització i el símbol. L'actitud de subjugació pseudoeròtica que la noia exhibeix és directament relacionada amb la que provocava Hitler i apunta a la base populista que sosté bona part de règims totalitaris. La devoció sectària per un líder, que paradoxalment es basteix com una criatura

28. A, p. sn [3]

29. A, p. sn [8-9]

30. Santiago Fondevila, «Bienvenido, Mister Bush», La Vanguardia, 9-VII-2006, p. 50.

31. A, p. sn [15-16].

32. A, p. sn [22]

quasi asexualada, és, amb tot, una arma de doble tall, perquè la devoció s'alimenta de la resposta visceral immediata i no de l'actuació enraonada. Per això l'Animadora es presenta com una mena de Salomé que, després del ball, exigeix el cap de la víctima de torn, en aquest cas el d'un pres, la pitjor falta del qual és, a ulls de la dona, ser negre i d'Austin com ella<sup>33</sup>. Per a la veu del cor gregari, racista i ignorant de l'Amèrica profunda, el reu negre és una serp a qui no cal preguntar si és verinosa abans de matar; l'eliminació «preventiva» de qui és diferent i, per tant, temut, ja s'aplica a petita escala, sense que hi intervinguin altres càlculs que els costos polítics personals. Des de l'òptica ultraliberal que representa l'Animadora, el vot és un contracte que obliga el seu elegit a garantir-li els privilegis particulars. George percep amb nitidesa la deriva mefistotèlica del pacte i per aquest motiu declara «que aquesta silueta retallada / a contrallum / pertanyia al dimoni en persona»<sup>34</sup> i intenta resistir-se al xantatge amb arguments d'il·luminat —«Què t'ha fet aquest monstre / perquè et plantegis arruïnar / la meua carrera vital / la meua carrera política / i el futur d'Amèrica i els nord-americans?»<sup>35</sup>—, però com a governador de Texas i candidat a la presidència dels Estats Units, George ja ha venut l'ànima al diable i ha de cedir a

la bàrbara revenja, ignorant el Dret i els clams de la resta del món.

Vista la progressiva involució del personatge, la perillosa inòpia moral i intel·lectual en què s'ha submergit, l'11-S i la invasió d'Iraq es contemplen en les últimes escenes com dues manifestacions més, ni les definitives ni les més cruentes, d'una estratègia desestabilitzadora d'incommensurables efectes, orquestrada per les forces que mouen el putxineli. La veta humorística més negra, que Zarzoso havia ensenyat en peces com *El afinador de pianos* (1992) o *Un hombre, otro hombre* (1994), es combina de manera especialment implacable en la recreació dels comentaris que els homes de confiança del president amollen mentre esperen la caiguda de la segona torre. El símil amb les barbacoes texanes no es limita a remarcar l'estupidesa culpable del babau i la perversitat dels seus manipuladors. També remet, un cop més, a l'holocaust. En darrer terme, el discurs patriòtic, figuradament rodat amb el teló de fons dels bombardeigs sobre l'Orient Mitjà, abona el carnatge comès amb al·legats providencialistes. George sap, per fi, «quin és el meu paper / al Teatre Principal del Món» i coneix quina és la seva missió: «guanyar el pols / a tots els enemics de la llibertat / a tots els enemics / de la Democràcia Global»<sup>36</sup>. I el cas és que

tant o més esfereïdora que l'estampa d'aquest aprenent de bruixot és la indiferència davant l'horror, la impertorbable despreocupació amb què dispara contra el símbol tradicional de la pau (el colom, que acabarà rostit amb *chiles jalapeños*), la desimboltura amb què comenta resultats esportius mentre el món esclata... L'estultícia no redimeix el monstre, el fa més temible.

Amb el Projecte d'Autoria Textual de la temporada 2005-2006, el Lliure ha trobat un interessant punt de sutura entre la institució i els dramaturgs que escriuen en català, una fórmula que pot equilibrar horitzons i pretensions artístiques d'ambdues bandes. No és menes-

ter que el canal tingui un únic sentit. Com ja s'ha demostrat amb Lluïsa Cunillé o Agustí Vila, el dramaturg també pot estrenar al Lliure sense els fòrceps creatius del projecte, però potser és convenient que aquesta bomba d'oxigen auxiliar es mantingui, amb la periodicitat que s'estimi convenient i sense inèrcies engorronidores. També és necessari, és clar, que resultats i reconeixement acompanyin. Qui ha fet el primer pas i ha entomat el risc de l'ensopegada és el Lliure. Després de tant borinejar sobre els seus deutes històrics amb els dramaturgs de casa, fa tot l'efecte que la seva iniciativa hauria d'haver estat acollida amb més atenció. ■

---

33. A, p. sn [35]

34. A, p. sn [34]

35. A, p. sn [35].

36. A, p. sn [48] i [51].