

## MANUEL MOLINS: POÈTICA OBERTA

FRANCESC FOGUET I BOREU  
UNIVERSITAT AUTÒNOMA DE BARCELONA

“Tots estem fets de la matèria de què estan fets els somnis,  
i és el somni que encercla les nostres vides.”

*La tempesta*, de William Shakespeare,  
acte IV, escena I, trad. de Salvador Oliva

*Sabates de taló alt* ([1985] 2006), de Manuel Molins, sintetitza la visió ambivalent del teatre com a punt de trobada del grotesc i del sublim de l'existència humana. Darrere del “glamour”, darrere de les aparences, el teatre encobreix una acarnissada lluita quotidiana per a la supervivència: l'art i el negoci, la tècnica i la passió en són les dues ànimes. *Sabates de taló alt* reuneix, en un vell escenari buit, una actriu madura i una altra de jove representatives de dues maneres diverses i complementàries de concebre aquest art vulnerable, subjecte a les contingències humanes: d'una banda, el teatre entès com una passió carnal i salvatge, com a experiència joiosa i dolorosa; de l'altra, una mirada més freda, alquímica, “tècnica”. L'opció de síntesi, barreja d'idealismes i concrecions, fóra la que, en realitat, Molins defensaria: la suma de l'aspecte vital i lúdic del teatre, del coneixement i de la passió, del cor i del cervell, de la transcendència i de la vitalitat. Com un “amant cruel i ten-

dríssim”, les servituds i grandeses del teatre reclamen una lleialtat i un lliurament generosos, emotius i intel·lectuals. Lliures. Escrita en uns moments en què Molins obria un nou cicle en la seva trajectòria com a dramaturg, *Sabates de taló alt* és un autèntic cant al teatre d’avui i de sempre, complexa amalgama d’art i passió, que es troba a la base de la poètica molinsiana.

De fet, *Sabates de taló alt* no és l’únic text que ofereix una reflexió metateatral explícita: en la majoria d’obres èdites –com passa amb el *drama contemporani*– les referències de caràcter metateatral –i intertextual– hi són presents de manera més o menys implícita (des d’*Una altra Ofèlia* a *El ball dels llenguados*, passant per *Trilogia d’exilis* o *Elisa*). Una peça breu, complement de *Sabates de taló alt*, mereix, però, una atenció especial: *Shakespeare (la mujer silenciada)* ([1996] 2000), un text escrit per a l’actriu Carmen Belloch que juga amb la hipòtesi que una germana de Shakespeare hauria estat l’autèntica autora del teatre del bard anglès. El llarg monòleg etílic que descabdella aquest personatge femení durant la “celebració” de la mort del seu germà proposa una reescriptura, feta des de l’admiració desacomplexada, de la biografia de Shakespeare. S’hi relliguen, en una atmosfera irreal i màgica, referències a obres seves (*Enric IV*, *Somni d’una nit d’estiu*, *Macbeth*, *Rei Lear*, *Romeo i Julieta*, *Ricard III*), alguns fragments de les quals són reescrits i reinterpretats per la presumpta germana de Shakespeare. Cap al final del monòleg, el personatge explica d’on prové la seva font d’inspiració i fa una declaració de poètica teatral que, fent-se eco del pensament del dramaturg, rebutja regles constreyidores, vindica un teatre robust i aposta per una visió oberta:

Me pasaba el día leyendo y escuchando, me inventaba las réplicas de los personajes y las fijaba aquí, sí, aquí, en mi corazón y mi cabeza y mi oído. De aquí nacían las palabras... Del oído también, sí; el oído es fundamental... Cerraba los ojos y escuchaba las voces de la calle y de las tabernas como me había enseñado Marlowe y a veces parecía que hablasen sabios y hadas, reyes y reinas, nobles y hadas... Todo estaba allí y yo escuchaba, escuchaba y guardaba cada palabra aunque algunos días tengo aún la sensación de que son ellas, las palabras, las que me guardan a mí. “En silencio es como se aprende, decía Marlowe, y como se pierde el miedo. Los malos poetas son quienes temen a las palabras y quieren someterlas, disfrazándolas y maquillándolas como malos actores. Con palabras raquílicas y mal maquilladas presentan personajes raquílicos y escenas raquílicas. [...] las palabras tejían mis sueños y oía las fórmulas de las brujas, las burlas de Falstaff o los parlamentos de un portero, y se quedaban aquí, fijadas en mi sueño... Luego algún hijo de puta versado en artes decía que un supulturero no podía hablar como lo hacía en aquel parlamento... ¡Que se jodan! A la mierda con todas las reglas de su arte académico y amanerado. ¡El teatro no es eso! El teatro no es más que lo que nos sale del coño, aquello que alimenta nuestros sueños. (44-45)

### Nova singladura

Un cop enllestit amb *Centaures* ([1981] 1985) el *cicle de l'altra memòria*, en què explorava els silencis de la història col·lectiva del País Valencià i mirava de cercar una forma teatral que barrejés la corallitat, l'èpica i la farsa (Calafat 1997), Manuel Molins encetà una nova singladura que esbatanava diverses vies d'investigació teatral a partir de dilogies o trilogies obertes sobre temàtiques concomitants: l'eròtica del poder, el fracàs de la Utopia i de l'Ètica d'arrels il·lustrades, la sàtira de les capes dirigents valencianes o la "malaltia" de la immigració en les societats opulentes de l'Europa contemporània (Foguet 2005b). Els centres d'interès temàtic de les obres editades des d'*Els viatgers de l'absenta* ([1983-1987] 1999) fins a *Sabates de taló alt* (1985 [2006]) constitueixen, ben mirat, una mena de nòduls que poden entreteixir-se amb altres unitats o mantenir relacions indirectes amb altres nòduls temàtics o intencionals oberts i que admeten lectures diverses en una recerca que no es dona per definitiva.

En conjunt, la dramaturgia molinsiana dels anys vuitanta ençà respon a una *poètica oberta* no tan sols perquè ofereix una multiplicitat de lectures des del punt de vista temàtic, sinó també perquè dramàticament juga amb aquesta obertura i en fa una via d'especulació intel·lectual, en el sentit fusterià del terme. Avesat a les perifèries geogràfiques i artístiques, Molins no és de cap manera un dramaturg *inofensiu* que pugui encasellar-se en paradigmes closos, torturades generacions o escoles endogàmiques: com a "experimentador" (Sloterdijk 2003: 145), segueix les pistes de les substàncies perilloses anomenades temes, sondeja les

inquietuds més profundes de la seva època i de la seva societat, explora les zones més obscenes de la consciència quotidiana i, sense oblidar mai l'aspecte lúdic del teatre, experimenta lliurement amb formes velles i noves per arribar al cap i al cor del "lector-director, constructor de les seues pròpies subversions i del propi imaginari submarí" (Molins 2006: 70).

La poètica molinsiana està íntimament lligada a les implicacions ideològiques derivades d'un compromís amb una llengua i una societat concretes. És antidogmàtica, per bé que profundament ideològica, en la mesura en què esdevé coherent amb un activisme cultural constant, un compromís constructiu, autocrític, independent i una pràctica de la utopia i de la resistència que és conscient de la complexitat del món contemporani. La recerca d'una poètica no pot desvincular-se, doncs, ni del compromís cívic del dramaturg valencià, ni de la voluntat creativa de fer un teatre amb contingut social, un teatre d'idees, deliberadament *connotat* que fuig dels esquematismes, dels dualismes i les simplificacions reductors i escruta la complexitat del real per revelar-ne el potencial alliberador. Tant en els seus assaigs teòrics com en els seus textos de creació, de manera explícita o implícita (Eco 1965: 52), Molins desplega una *poètica oberta* que explora els mecanismes del drama contemporani des d'una posició "excèntrica" i que, a banda de les línies temàtiques que teixeix, es fonamenta sobre aspectes dramàtics bàsics com ara l'experimentació al voltant del llenguatge i de les formes.

### Llenguatge i formes

Molins concep la paraula com a paraula-acció, una paraula *feta carn* que reveli els sentits i les accions profundes amagades darrere de les trames factuais (Molins 2003). El text teatral esdevindria també una paraula-acció, un material lingüístic *externament* representable que conté una representació en si mateix, *internament*, ja que es fonamenta en un joc de llenguatge diferent d'altres gèneres. El caràcter actiu de la paraula reclama un receptor nou que –en la línia de les teoritzacions sobre el *drama contemporani*– el mateix Molins anomena *lector in teatro*, un lector director i intèrpret, que sigui receptiu als múltiples codis que ballen en el text i que sigui capaç d'aprehendre el sentit que mostren simbòlicament els jocs de llenguatge que li ofereix el dramaturg. La defensa de la paraula-acció, del teatre de la paraula, és indissociable de la convicció de la importància que té la vitalitat de la llengua com a expressió del poder i la sobirania dels qui la parlen i, al mateix temps, de l'aposta per una paraula potent, *densa*, de llarg alè i de llarga durada que respongui a la capacitat subversiva del mite babèlic i que restitueixi la plenitud alliberadora de la paraula *feta carn* (Molins 2003; Molins 2006).

L'estilització de la llengua i la plasticitat dels textos de Manuel Molins està íntimament lligada amb la recerca –tan característica també del *drama contemporani*– de formes teatrals noves que ajudin a acostar-se a una visió concreta del món. La “barreja” d’“impureses” es planteja com un principi estructural que permeti de reunir, en un mateix espai-temps, classicitat i modernitat, mite literari i crònica quotidiana. Respecte al gènere, la dramaturgia molinsiana s'avesa a triar l'estratègia de l'humor, la ironia, la sàtira o el

sarcasme per abordar temàtiques delimitades políticament o socialment, mentre que prefereix al més sovint un llenguatge de màxima intensitat lírica quan ha de fondejar reflexions més abstractes.

Així, de costat de la subversió de gèneres o formes tradicionals com ara el melodrama (*Tango*, [1983] 1985), la comèdia satírica (*Ni tan alts, ni tan rics...* ([1985] 1989), o els monòlegs en el *tour de force* que suposa la *Trilogia d'exilis* ([1979-1987] 1999) o *Combat* ([1989] 2006), la dramaturgia molinsiana assaja noves vies a partir de la reescriptura actualitzadora de mites (*Una altra Ofèlia* [2000-2001] 2005), la *mélange* de gèneres (*Ombres de la ciutat* [1990] 1992) o, fins i tot, la creació de modalitats genèriques noves com la batejada pel mateix Molins amb el nom de “metrofarsa”, una proposta que situa l'actor al centre de la dramaturgia (*El ball dels llenguados. El baile de los lenguados. The dance of soles* [1999-2004] 2005). El cicle de farses –continuadora de *La divina tramoia* ([1981] 2006)– d'arrel aristofanesca i empelts de Billi Wilder entronca amb la valoració del sentit de la comèdia com a expressió d'un alliberament interior i un despullament dels prejudicis i, alhora, com a estimulants per fer front a les *malalties del segle* (Molins 2001).

L'experimentació a l'entorn del llenguatge i les formes completa la idea d'obertura que es troba en la base dels intents de definir, en termes genèrics, l'anomenat massa alegrement *drama contemporani*. Des d'una òptica més interna, més dramaturgica, hi ha altres paràmetres –alguns dels quals Molins (2006) ha criticat com a capciosos– que també han estat esgrimits per analitzar les característiques d'aquesta forma teatral: la fragmentació de l'escriptura, la

dissolució o deconstrucció de la faula, el minimalisme expressiu, la indefinició dels personatges, la inconcreció de l'espai i el temps, etcètera (Ryngaert 2005). Amb aquestes operacions, el *drama contemporani* mina els ressorts dramaturgics convencionals i tendeix a esquarterar o desmitificar els grans relats de la modernitat. Sovint, tanmateix, el resultat no deixa d'erigir fórmules constrenyidores que aspiren a ser paradigmes normatius i de respondre a pretensions fal·laçment desideologitzadores, ja que també contenen ideologia.

No obstant això, dos dels aspectes citats, la creació de personatges i les coordenades d'espai i temps, esdevenen especialment reveladors per a intentar d'aprehendre l'*obertura* de la poètica molinsiana. El *drama contemporani* tendeix a crear personatges *indeterminats*, cada vegada més oberts, tot deixant zones d'ombra en la seva construcció, i incomplets des del punt de vista de la ficció, a fi que l'espectador n'ompli els buits amb la imaginació (Ryngaert 1996: 112). Quant a les coordenades espaciotemporals, els dramaturgs contemporanis prenen sovint el teatre com a metareferent a diversos nivells i acostumen a barrejar espais i temps en forma de múltiples variacions combinatòries a partir de la buidor, la fragmentació o l'el·lipsi. La dramaturgia molinsiana s'avé també, en part, amb aquests paràmetres generals, però els duu molt més lluny, atès que crea personatges que tenen una dimensió coral i fa reconeixibles, concretant-les, les coordenades d'espai i temps.

### Personatges

Des de *Centaures* ençà, Molins també ha tendit a crear *personatges oberts*, basats en un cert principi d'indeterminació, ambigüitat o implicitació que els allunyava del realisme i del naturalisme. L'interès de Molins se centrava més en la xarxa de relacions que no pas en els herois (*Centaures*), en la sàtira sociocultural més que no pas en la psicologia individual (*Ni tan alts, ni tan rics...*), en la buidor dels personatges més que no pas en la seva "construcció" (*Ombres de la ciutat*), en la complexitat simbolicofilosòfica més que no pas en la seva biografia històrica (*Trilogia d'exilis*) o en el jo múltiple de Maria / Callas més que no pas en les lluentors de la diva (*Combat*). Aquest mecanisme de coralitat i obertura, que així i tot dona densitat i complexitat als personatges, permet que el *lector director-intèrpret* participi més lliurement en el joc d'acord amb el seu imaginari i hi aportï les pròpies expectatives i interpretacions. L'emergència de sentit a partir d'aquesta cooperació —un altre dels trets del *drama contemporani*— pressuposa un lector molt més actiu que l'exercici de descodificar fórmules sostractives i "desideologitzades": capaç de suportar l'horror al buit, d'afrontar-se a idees, paradoxes i provocacions i d'estar disposat a somniar.

Els personatges de *Trilogia d'exilis* són "uns perdedors paradoxals" que, en el seu temps, lluitaren "per una altra forma de vida i raonament en les fronteres mateixes del llenguatge, la salut o la sexualitat" (360). El combat de Nietzsche contra els excessos del culte a la Raó el dugueren a la follia; els desigs revolucionaris de Rimbaud per canviar la vida (i l'escriptura) l'abocaren al silenci i a la fal·lera de la glòria i els diners; l'exigència de Wittgenstein respecte a la

recerca del llenguatge l'emmenaren, en canvi, a ignorar les convencions de l'acadèmia i de l'èxit. Les tres històries reflecteixen la recerca de "l'amor essencial" que aconsegueix de fer-se tangible en les tensions alliberadores del llenguatge, en la construcció d'una identitat múltiple o en la "utopia dionisiaca" resultant de l'alliberament del desig i de la culpa" (362). Volgudament literaturitzats pel valor emblemàtic de les seves experiències, els personatges de *Trilogia d'exilis* són "oberts, ambigus, cafits de zones d'ombra i de lectures: una suma de significats, el sentit dels quals és confiat al lector o a l'espectador potencial" (Calafat 1999: 26). Icones del llenguatge poètic que permeten la reescriptura, Nietzsche, Rimbaud o Wittgenstein fugen de la impostura contemporània i deixen oberts els camins per a la recerca interior i per a la transformació radical del món.

De la trilogia, val la pena fixar-se en el personatge triple de *La màquina del doctor Wittgenstein* (Assassí, Filòsof, Metge) que monologa amb un interlocutor invisible per edificar una reflexió filosòfica –sota l'aparença d'una trama d'un cas de violència de gènere– sobre els mots i les formes de violència. En la darrera escena, el Metge desvela la seva condició teatral quan es treu, en dues transformacions successives, les màscares dels altres personatges fins a esdevenir l'Actriu/Actor. El despullament del personatge per assumir una nova identitat fins aleshores només al·ludida –la de l'Actriu/Actor fent de Martha– confessa la seva condició múltiple de "veu / d'un somni laberint" que, com han fet els altres personatges, ens embolcalla amb les paraules per revelar-nos "l'oculta gramàtica / de confusió i desig", el veritable cor de la reflexió molinsiana (354).

La dimensió interior dels personatges de *La màquina del doctor Wittgenstein* articula confusament relats de jos múltiples que, amb la paraula, expressen raons i sentiments i s'alliberen del control que s'exerceix sobre els sentits: els personatges han transmès un relat, una paraula-acció que, rebel a l'ordre, exalta "el caos, la multiplicitat infinita de l'amor i els llenguatges que viuen en nosaltres, tots els ressorts ocults que cap policia no és capaç de trobar, els rostres, tots els rostres d'aquesta passió verbal que és un home, l'assassí, el filòsof i el metge que ens habita, per entrar honestament dins nosaltres mateixos i sortir-nos-en, del laberint de la confusió, de l'asfíxia i el crim..." (330).

*Ombres de la ciutat* duu a l'extrem la coralitat i la indefinició dels personatges oferint una galeria d'éssers líquids tocats pel tel de la irrealitat, però que preserven el seu lligam amb el paisatge antropològic de la València dels anys vuitanta. El viatge iniciàtic de la parella Cèsar-Cleo pels carrers i antres de la ciutat nocturna, un itinerari a la deriva, il·lumina tota una gamma de màscares de la cartografia d'ombres de la capital del Túria, en què es barregen, camuflats en la nit, polítics, travestís, macarrons, sindicalistes, camells, drogues, periodistes, etcètera. Els personatges són siluetes nocturnes que es confonen amb els gats: no tenen contorns precisos, ni caracterització psicològica; poblen les rutes felines de la ciutat noctàmbula i apareixen com il·luminats per miralls valleinclanescos. Al cap i la fi, l'autèntica protagonista del relat és la València *invertibrada*, polièdrica, multicariada, extrema de la dècada dels vuitanta.

Un altre tipus de deriva iniciàtica és la que pateix el personatge d'Abú Magrib a l'obra homònima ([1992] 2002).

Abú, jove magribí a la recerca del paradís, personifica la multitud d'immigrants pobres que, arreu de la geografia europea, malden per buscar un lloc en el món i topen amb la incomprensió, l'escarni, l'explotació o la misèria del "primer món". Al final de l'obra, tancant el cercle iniciàtic, després d'haver intentat d'assumir una identitat de supervivència, Abú reconeix que "tot ha estat un miratge" (Sansano 2002: 28). Més enllà del referent realista, el personatge d'Abú ateny una doble dimensió simbòlica: d'un costat, conté en si mateix els grans trencacolls de la condició humana: l'amor, la llibertat, l'esperança o la mort, i de l'altre, entra en relació amb "setze màscares representatives de l'Europa actual" (Sansano 2002: 30). El seu viatge-malson per múltiples espais de l'Europa rica i podrida confegeix una davallada progressiva cap a la degradació física i moral: de la sang calenta a la solitud mísera i freda.

En altres textos, l'obertura dels personatges, especialment els femenins, és resolta amb una relectura amplificadora i intensiva que, des de la seva existència literària, biogràfica o imaginada, en treu a la llum la part més inconeguda: la soprano Maria Callas es migparteix entre la diva i la dona a *Combat (L'última cinta de Maria Callas)*; Elisa es desdobra en el temps entre una obrera tèxtil (una altra Tosca) i una burgesa elegant –amb el duplicat masculí Àngel 1, "jove xarnego", i Àngel 2, "senyoret i polític", com a contrapunt– a *Elisa* ([1992] 2003), i l'Ofèlia shakespeariana renaix amb perfils, paraules i dolors nous i relliga el personatge mític amb una altra dona maltractada del present a *Una altra Ofèlia*. La volguda complexitat d'aquests personatges femenins –pòsits de relats reescripturables– els allunya de qualsevol lectura unívoca o tòpica i en proposa una interpretació rica i matisada.

Amb tot, si els doblats d'Elisa i d'Ofèlia tenen unes connotacions socials projectades en el temps, el personatge de Maria / Callas, el més complex, revela el món interior de la soprano, escindit per la condició doble de l'artista i per la por a acceptar l'amor. El jo múltiple de Maria Callas apareix com una ombra en un "espai buit que flota a la deriva" (10), un espai irreal en què s'estableix un duel implacable entre les dues cares de Callas: la diva adorada i elegant que es multiplica en els personatges que interpretava (Norma, Medea, Lucia, Violetta...) i la dona que era abans de transformar-s'hi i que emergeix del fons de la infantesa i de la solitud. No assistim pròpiament a l'agonia de la "casta diva" biogràfica, mítica, sinó a les associacions oníriques i les convulsions expressives de la ment terminal de Callas. Les anades i vingudes del cervell de Callas imaginem presències i fantasmes, rememoren lletres i músiques i enfosqueixen o aclareixen els objectes, l'espai i les paraules: és el pensament ambivalent i laberíntic de Callas el que construeix el relat –de la mateix manera que la pugna entre Maria i Callas esdevenia la font d'on brollava la veu que convertia el combat interior en música (78).

### Espais

A *Trilogia d'exilis* i *Una altra Ofèlia*, les vivències interiors d'Ofèlia, Nietzsche i Verlaine & Rimbaud o el pensament filosòfic de Wittgenstein dibuixen espais molt més "mentals" i "mítics" que no pas subjectes a l'anècdota biogràfica o literària. *Diònyos* es complau amb les transformacions espacials per evocar, des de l'estudi torinès, un món dionisíac que irromp en el cervell enfollit de Fritz. *Els viatgers de l'absenta* ubica sota la carpa d'un circ –marc

metafòric— els espais burgesos i els del desig en què s'escola la turbulenta relació dels poetes Verlaine & Rimbaud (1a part) i hi fa transitar també la ment enfebrida de tots dos “àngels exiliats” que, en l'agonia, convoquen els seus fantasmes en visions delirants (2a part). *La màquina del doctor Wittgenstein* situa l'acció en una impol·luta cambra “pràcticament buida” que podria correspondre a una “vetusta universitat anglesa que ens sobta i sorprèn per la seua netedat tan extremada” (281) i que dreça una al·legoria d'un espai mental, d'un no-lloc apte per al pensament i la paraula (la imatge de l'estol de mosques multicolors que surt de la boca riallera del Filòsof resumeix el caire al·legòric de l'obra). En totes tres peces, des d'òptiques i estils diferents, però amb un moviment metafòric semblant, els espais s'allunyen del realisme per penetrar en les ondulacions del somni i de la consciència dels personatges.

*Ombres de la ciutat*, una peça estrenada al Teatre Rialto de València el 23 de gener de 1991, manté l'obertura que reclama el *drama contemporani*, però no renuncia a la determinació espacial; ans al contrari, la reivindica com un factor de modernitat. Si bé aquest *divertimento* treballa a fons la ruptura, la multiplicació dels punts de vista i l'heterogeneïtat de perspectives, i opera també l'*estranyament* i el *détour* que caracteritzen el *drama contemporani*, és en el tractament de les coordenades d'espai i temps allà on Molins fa una aposta ferma per *respondre* les pretensions buides i grandiloqüents d'"universalisme" o "cosmopolitisme" que va temptar el *drama contemporani* català:

Perquè localitzar una història a Nova York o Berlín o París o Madrid, això sí seria universal i europeu. Però a València... Doncs sí: *Ombres de la ciutat*

tracta d'aproximar-nos a la nostra realitat *viva i actual* des d'una certa perspectiva poètica, irònica, mítica i eròtica. I en aquest sentit la València que intentem mostrar és tan vàlida com la descarada i marginal ciutat que ens presenta una pel·lícula com la *Trilogia de Nova York* de Paul Bogart o la domèstica *Manhattan* que tan magníficament ens fotografiara l'amable Woody Allen. Perquè aquestes i altres pel·lícules i novel·les i viatges ens demostren que la quotidianitat valenciana és, substancialment, la mateixa que la de qualsevol ciutat moderna del món occidental. La mateixa. Amb més o menys misèries. Particularismes. Reptes. Contradiccions. I una fauna bigarrada a la deriva. (10)

*Ombres de la ciutat* es proposa de construir una identitat i una universalitat des d'una realitat molt concreta: la ciutat de València, oberta a múltiples lectures, universalitzable en la seva concreció; una metròpoli que reposa sobre una “fauna” i un “paisatge” recognoscibles i plens d'humanitat. L'exploració dramàtica d'aquesta ciutat *invertibrada* deixa de banda models com el sànet d'un Escalante, la novel·lística negra d'un Torrent, la crònica amatòria d'un Estellés i, en canvi, valent-se del model popular de la revista, opta per una recerca gairebé antropològica pels carrers, els espais i els personatges de la ciutat nocturna, “viva i perplexa” en ebullició (11), una València il·luminada a través de les ombres de la nit. La mateixa invertibració de la ciutat que es volia convocar demanava uns personatges i unes formes fragmentades que permetessin de reflectir els altres i espais de la metròpoli subterrània.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> El paisatge urbà que convoca Molins a *Ombres de la ciutat* entra en col·lisió amb la tendència a invisibilitzar les ciutats



*Elisa* s'inspira també en la ciutat de Barcelona com a marc espacial del relat. La visió que se n'ofereix no escamoteja les convulsions i contradiccions històriques i socials, ja que intenta de copsar-ne la multiplicitat: la Barcelona burgesa i la dels "murcianos", la de la zona alta i la del port, la ciutat del cofoisme i la de la malaltia, la integradora i la universal. La cartografia de Barcelona que brinda *Elisa* esdevé un cant a la nova ciutat que es renova, a la vitalitat i creativitat que arrenca dels obrers i dels nouvinguts de sang calenta. L'espai adquireix –com també el temps– una dimensió mítica perquè és la memòria del poeta Jaume –inspirat en Jaime Gil de Biedma– que el defineix o el difumina. Necessitat de llum i consol, Jaume es lliura a la intensa evocació de "les persones de la meua vida, aquest joc de miralls i retalls on passat i present, realitat i fantasia, fantasmes que viuen i vius que s'hi passegen com fantasmes, es barregen ara dintre el meu cap" (94). La vella casa familiar amb el jardí emmarquen un *domus* burgès presidit

---

(i els països) de la dramaturgia contemporània catalana de la dècada dels vuitanta i noranta (Feldman 2005). La manera d'encarar-s'hi també contrasta amb els textos que, en aquests darrers anys, han recuperat la ciutat de Barcelona com a lloc de l'acció. Aquesta via, que de passada permetia de fugir de l'atzucac a què havia arribat la denominada *dramaturgia sostractiva o relativa*, aprofitava el *pedigree* de la marca Barcelona per fer-ne o bé un paisatge de postal turística, o bé una fantasmagòrica cartografia d'ombres. Els resultats no tenen res a veure amb l'opció que Molins plantejava en ple auge de la dramaturgia *desubicada* i *desidentitària* dels noranta: l'operació de disseny, efimera com totes les modes, ha estat incapaç de dotar de *carnalitat* i de reflectir la *complexitat* d'una urbs interrompuda i ahistòrica com és la Barcelona dissenyada per la postmodernitat imperant.

per l'estàtua modernista –observadora muda de les mutacions del temps– que, al final de l'obra, pren vida per lliurar-se al jove Àngel 1; amb aquest gest simbòlic s'entretéixeix el temps de la infantesa rebel amb el de l'esperança del futur: "l'esfinx nua i riallera i el xarnego del sud, s'abandonen a la màgia del bolero mític ('Se vive solamente una vez'...) mentre el picar i repicar del tamboret els acarona i acompanya" (102).

### Temps

El temps *en transformació* de la dramaturgia de Molins defuig la linealitat i juga amb el caire *interior*: el temps és la "vivència del temps". Aquesta visió subjectiva permet que el dramaturg valencià –com li agrada d'afirmar– consideri contemporanis seus Eurípides, Aristòfanes o Shakespeare, tres models de referència, mentre que serien mers coetanis seus individus com Busch o Aznar. Dramatúrgicament, la concepció vivencial del temps rebutja la linealitat o la circularitat temporals per centrar-se en una mirada "interior", de la consciència i de la memòria afectiva dels personatges on es creen els espais, les paraules i els relats. La "vivència del temps" fa possible, així mateix, d'escriure *relats* que configuren la nostra percepció temporal i que prenen la forma de desbordants fluxos del llenguatge.

A *Trilogia d'exilis*, el temps es converteix en "un joc deïctic, purament verbal, de la consciència i de la memòria afectiva, on el passat, el present i el futur perden el seu sentit habitual" (Calafat 1999: 26). El temps dramàtic no segueix un ordre cronològic lineal, sinó que juga amb la inversió (*Diònysos*), s'adequa a l'esfera interior dels personatges (*Els*

viatgers de l'absenta) o es converteix en memòria-acció (*La màquina del doctor Wittgenstein*). A *Diònysos*, la inversió més extrema es produeix en la primera escena de la segona part que, de fet, esdevé el final "lògic" de l'obra, ja que narra el moment en què Fritz és atès pel Doctor (un homenatge a *Woycek*, de Büchner), mentre que, en la darrera acotació de l'obra, se'ns anuncia precisament que el Doctor surt a rebre el malalt per ingressar-lo, com tot els alienats de la raó dominant, a la casa dels bojós. A *Els viatgers de l'absenta*, la continuïtat intermitent de la primera part, al·lusiva a la tempestuosa relació Verlaine & Rimbaud i embolcada sota la metàfora circense, contrasta amb la segona, en què assistim a l'"al·lucinació o miratge febril" (223) del poeta de les *Illuminations* i el dels *Poèmes saturniens*, un temps de reminiscències, solitud i agonia. A *La màquina del doctor Wittgenstein*, la paraula-acció traça el laberint temporal de la memòria selectiva, a través de la qual es duu a terme una investigació filosòfica sobre els mots, les formes de la violència i les màscares del jo.

A *Ombres de la ciutat*, on les escenes no responen a una relació causa-efecte, Cèsar declara com qui no diu res que "el temps no existeix" (29) i, efectivament, en la ruta nocturna per València, els espais es difuminen i els rellotges desapareixen sota l'atenta mirada de la lluna plena. Només l'arribada de l'alba deixondeva la ciutat diürna i il·lumina les ombres de l'agònica nit valenciana. La mateixa idea sobre la inexistència del temps apareix a *Combat (L'última cinta de Maria Callas)*, en què Maria, la cara oculta de la diva, defineix el temps com una ficció immoridora, perquè arrenca de les pulsions de la vivència personal: "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 devorant totes les altres fantasies amb què intentem matar-lo" (61).

Aquesta defensa d'un "temps interior" és perfectament compatible amb la concreció d'unes coordenades espaciotemporals que són les que deriven de la vivència d'una llengua, d'un país i d'una cultura. *Elisa*, per exemple, proposa un relat que parteix del viatge de la memòria de Jaume pel seu temps i pel seu espai; un laberint intricat que convoca tant la Barcelona històrica com la del desig. No es tracta, doncs, d'un temps lineal, sinó "mític", ja que la trama és ordida des d'"un àmbit mental, indeterminat, quasi ingràvid i marí, on el temps i l'espai, la memòria, la infantesa, l'amor i la mort viatgen lliurement" (13). Des d'aquesta indeterminació de partida, feta de selecció i anacronia, la memòria de Jaume recorda des del present (seqüència 1), fa salts al passat (seqüència 2) o combina el passat (1948/1950 i 1962) i el present (1992) (seqüència 3). El laberint del cap i del cor de Jaume fa vius i reals els espais i les persones per construir un relat de relats que evoca també els *tabús* d'un temps històric, el de la Catalunya contemporània, fonamental per comprendre el present.

L'ús d'aquests recursos escènics, habituals en el *drama contemporani*, vetlla per preservar el fil narratiu bàsic a fi que el *lector intèrpret-director* pugui sempre reconstruir la història, tot superant l'envit de les resistències del joc que li ofereix el text. A *Una altra Ofèlia*, per posar un exemple significatiu, els salts temporals, la combinació de monòleg/diàleg o de narració/acció present i el canvi de l'estatus de versemblança no impedeixen que el lector segueixi perfectament la història; fins i tot, quan en l'escena 8 (81-85) es tensa al màxim –després de les escenes 3 i 6– la

intersecció d'un temps transitable i ubic en un mateix espai, per tal com es fusionen les temporalitats i les ficcions de la Dida (i Ofèlia) i del Periodista: el mitoliterari de l'Ofèlia shakespeariana (que suma reescriptura, metateatralitat i intertextualitat), el doble temps que encarna la Dida i l'altra Ofèlia (que permet la interrelació de temporalitats) i el present del periodista (que n'és la clau actualitzadora), en què la corrupció política i moral i la violència de gènere es projecta en la del regne podrit de Dinamarca. Les coordenades temporals dels personatges –i les seves vivències– es comparteixen per construir, d'un text a l'altre i d'un temps a l'altre, un relat infinit, una història feta d'històries amb els seus fantasmes i les seves víctimes (Foguet 2005a: 10).

### Estètica ètica

Un quadern inèdit, que duu per títol *Notes 1991*, recull anotacions sobre lectures, idees per a textos teatrals i primers esbossos més o menys elaborats de projectes incipients per a peces de teatre o narracions que, si s'haguessin dut a terme, formarien –amb una gran coherència– nous nòduls per als eixos temàtics de les obres conegudes. Les anotacions de 1991 revelen la manera de treballar de Manuel Molins: una lectura d'una obra de creació, d'un assaig o d'un article publicat a la premsa, un film d'alguns dels seus directors preferits (Billy Wilder, Luchino Visconti...), un tema d'actualitat o una experiència viscuda són els impulsos inicials per a idear un text. Aquest primer estímul és complementat amb una documentació rigorosa que ha de servir d'incentiu per a l'escriptura teatral i amb una reflexió vigilant del tractament del llenguatge, els personatges,

l'estructura, el temps o l'espai, la dimensió coral del teatre. Això sí, no oblida mai el públic, que bateja amb el nom de *lector en escena* i el fa partícip de la relació circular que el dramaturg manté amb el director i els intèrprets.

*Notes 1991*, un dels molts quaderns inèdits que Molins escriu com a material de treball, demostra que ens trobem davant d'un dramaturg que manté contínuament la ment oberta a noves reflexions sobre el fet teatral i sobre el món en què viu. La seva poètica, fonamentada en un pensament humanístic sòlid, es troba *en construcció*, ço és, en permanent reescriptura. A diferència de les tendències més minimalistes de la dramaturgia catalana actual, la recerca continuada que Molins fa d'una estètica teatral contemporània està lligada a una "idéologie du récit" (Ryngaert 2005: 102), procura de mantenir les pistes del sentit per al *lector intèrpret-director* i respon a una ètica que permeti de contestar de manera crítica les mistificacions del nostre temps. Una bona mostra d'aquesta *estètica ètica* l'ofereix la "comèdia fantásticoescolar" inèdita *Un dia en el teatre*, en la qual el personatge de Teler explica als infants que protagonitzen l'obra que el teatre és –com volia Shakespeare– "somni i imaginació":

TELER: [...] Els enemics del teatre volen acabar amb una part dels nostres somnis i de la nostra fantasia perquè no veiem més enllà ja que el teatre sempre ens empeny a mirar lluny, més lluny. Teatre significa mirar. [...] La mirada del teatre és una mirada especial. No és com asseure't a la tele i ja està. [...] És una mirada acció. Una mirada que actua. [...] En el teatre no es tracta només de mirar, sinó d'actuar mentre s'hi mira. L'actor i el públic viuen junts la mateixa aventura de forma que tots i

cada u a la seua manera són actors. [...] Actors i públic, tots al mateix temps, miren els personatges i els personatges els miren a ells, viuen d'ells, dels actors i del públic. I es miren en el mateix espill que és la història que s'hi conta i representa al seu davant. Això no passa en el cine on tot s'ha filmat prèviament. [...] Per això, el somni del teatre el somiem tots junts i junts exercim la nostra imaginació. Som somniadors de l'aire per crear un món nou i millor perquè igual que les llavors s'estenen per l'aire, així l'aire dels somnis de vida s'estendrà omplint el món de papallones de pau. (escena 6)

### Nota bibliogràfica

- CALAFAT 1997: Francesc Calafat. "Manuel Molins, o el teatre com a combat". Dins: *Textos cordials. Els escriptors saforencs a Josep Iborra*. Gandia: CEIC Alfons el Vell. Pàg. 27-30.
- CALAFAT 1999: Francesc Calafat. "Àguiles angoixades". Dins: *Trilogia d'exilis*, de Manuel Molins. València: Eliseu Climent. Teatre Tres i Quatre, 44. Pàg. 7-33.
- ECO 1965. Umberto Eco. *Obra abierta. Forma e indeterminación en el arte contemporáneo*. Traducció de Francisca Perujo. Barcelona: Seix Barral. Biblioteca Breve.
- FELDMAN 2005: Sharon G. Feldman. "Els paisatges del teatre català contemporani: de Benet i Jornet a Cunillé". Dins: *I Simposi internacional sobre teatre català contemporani. De la transició a l'actualitat. Institut del Teatre, 1, 2 i 3 de juny de 2005*. Barcelona: Institut del Teatre de Barcelona. Actes. Pàg. 55-69.
- FOGUET 2005a: Francesc Foguet i Boreu. "Violetes per a Ofèlia". Dins: *Una altra Ofèlia*, de Manuel Molins. València:

- Generalitat Valenciana, Teatres de la Generalitat Valenciana. Textos en Escena, 4. Pàg. 9-15.
- FOGUET 2005b: Francesc Foguet i Boreu. "La dramaturgia 'excèntrica' de Manuel Molins". Dins: *I Simposi Internacional sobre teatre català contemporani. De la transició a l'actualitat. Institut del Teatre, 1, 2 i 3 de juny de 2005*. Barcelona: Institut del Teatre. Actes. Pàg. 235-272.
- MOLINS 2001: Manuel Molins. "El carro de la farsa". *Caràcters*, núm. 17 (octubre), pàg. 22.
- MOLINS 2003: Manuel Molins. "Et verbum caro factum est". Dins: *La palabra y la escena (Acción teatral de la Valldigna III)*. Edició de José Monleón i Nel Diago. València: Universitat de València. Teatro Siglo XXI. Crítica, 4. Pàg. 83-110.
- MOLINS 2006: Manuel Molins. "Resistència i riurecràcia (per Galileo i Sísif)". Dins: *L'escena del futur. Memòria de les arts escèniques als Països Catalans (1975-2005)*. Coordinat per Francesc Foguet i Pep Martorell. Vilanova i la Geltrú: El Cep i la Nansa. Argumenta, 6. Pàg. 47-73.
- RYNGAERT 1996: Jean-Pierre Ryngaert. *Introduction à l'analyse du Théâtre*. París: Dunod. Lettres Sup.
- RYNGAERT 2005: Jean-Pierre Ryngaert. *Lire le théâtre contemporain*. París: Armand Colin. Lettres Sup.
- SANSANO 2002: Biel Sansano. "Introducció". Dins: *Abú Magrib*, de Manuel Molins. Alzira: Bromera. Bromera Teatre, 27. Pàg. 7-44.
- SLOTTERDIJK 2003: Peter Sloterdijk. *Experimentos con uno mismo. Una conversación con Carlos Oliveira*. Traducció, introducció i notes de Germán Cano. València: Pre-Textos. Ensayo, 667.