



Benecé Produccions

Moment del documental *Nedar* de la directora Carla Subirana.

Sergi Pàmies, a més dels familiars) que no aconsegueixen esborrar la sensació d'una pèrdua. Al capdavant, qual-sevol memòria dels fets és lacunar, però la Transició política espanyola (de la qual Jordi Solé Tura en va ser un dels artífexs) va treballar a favor de la desmemòria històrica.

El mateix Albert Solé ha comentat que *Bucarest, la memòria perduda* conté una metàfora sobre la malaltia d'Alzheimer i la pèrdua de la memòria històrica. Aquesta metàfora tampoc no és aliena a un altre documental català realitzat el mateix any: *Nedar*, en què Carla Subirana reconstrueix la indagació que va fer sobre el seu avi desconegut, Juan Arroniz, que va morir afusellat l'any 1940 en ser condemnat per uns atracaments a mà armada. Qui va ser aquest home? ¿Un anarcosindicalista que, tot just acabada la guerra civil, va arriscar la vida robant uns diners per destinar-los a finalitats socials i polítiques? La seva àvia pràcticament no n'havia parlat. Tampoc la mare. Per què? Va pesar la por? O la necessitat de l'oblit? Subirana, com es fa present en algunes imatges del film, s'havia imaginat el seu avi com un personatge del cinema negre: amb un barret i amb el rostre mig amagat. De fet, no en tenia cap imatge, cap fotografia.

Carla Subirana va investigar el cas del seu avi buscant en els diaris de l'època, que volien amagar la implicació política d'Arroniz i els seus companys, però on va llegir què havia dit l'avi en atracar una sabateria: «También los rojos tenemos derecho a la vida». En el moment, però, que va decidir-se a tirar endavant el projecte del documental, Leonor Subirana, la seva àvia, patia l'Alzheimer en un estat avançat. Si abans no li havia parlat de Juan Arroniz, menys ho faria aleshores aquesta dona que, a la postguerra, va haver de pujar sola una filla, que, a més, ho era d'un representat del franquisme.

Tampoc no ho podia fer la mare, que ni sabia res del pare per la seva mare ni n'havia buscat res. Una família de dones soles amb el pes d'una absència. Tenint tan poques dades per fer una pel·lícula sobre el seu avi, Subirana va pensar que, en tot cas, seria més interessant que ho fos sobre què no en sabia i mai no sabria del tot. Què no sabrà mai? La relació que va mantenir Arroniz i la seva àvia. Què va passar en un viatge que van fer a Mont-ros? A aquest poble del Pallars Sobirà, on va néixer l'àvia, s'hi va acostar Carla Subirana i hi va trobar la tia Hermínia, que diu que no recorda res, que no sap res, i que veu malament que la neboda busqui en el passat de la seva germana Leo-

nor. Carla Subirana tampoc no sabrà gaires altres coses del seu avi d'origen murcià que, amb 23 anys, va arribar el 1929 a Gavà i va treballar-hi com a muntador de radiadors a la fàbrica Roca. Però, durant la recerca, va saber que Arroniz havia tingut una altra dona, una altra família, a Gavà. Què en sabia, l'àvia?

Durant el llarg procés de creació de *Nedar*, la mare de Carla Subirana també va començar a patir Alzheimer. Aleshores, havent-hi tanta implicació, la directora se'n va adonar que havia de narrar el documental en primera persona, tot mantenint els seus dubtes sobre si podia interessar a ningú més una història tan personal: «Però vaig pensar que l'oblit que pesa sobre tota una època és compartible». Subirana va treballar a favor de la memòria amb el convenciment que aquesta pot fer mal (a cada revelació, es capbussa en la piscina havent dit que nedar sempre li ha alleugerit el mal d'esquena) però que a la vegada també cura i, en tot cas, és un acte de resistència davant de la propagació multiforme de l'oblit. ■

Bicicleta, cullera, poma

Director. Carles Bosch
Any. 2010
Duració. 110 minuts
País. Espanya
Gènere. Pel·lícula documental

Bucarest, la memòria perduda

Director. Albert Solé
Any. 2008
Duració. 80 minuts
País. Espanya
Gènere. Pel·lícula documental

Nedar

Directora. Carla Subirana
Any. 2008
Duració. 94 minuts
País. Espanya
Gènere. Pel·lícula documental

TEATRE El Teatre Lliure reobre, després de set anys d'obres, la seva sala originària de Gràcia, en la darrera temporada d'Àlex Rigola com a director.



© Ros Ribas

Bons auguris

NÚRIA SANTAMARIA

Han estat set anys de tancament, des d'aquell *Et diré sempre la veritat...* (2003) Set: com les vegades que cal lloar Yahvéh, com les vaques flaques i les vaques grasses dels somnis faraònics, com els set trons i el toc de la setena trompeta de l'Apocalipsi; set, com els planetes ptolemaics, les Hespèrides i les cordes de la lira d'Orfeu; com els dies de la setmana, els colors de l'arc de sant Martí, els nans de la Blancaneus i les llegües de les botes màgiques d'en Polzet. Set com els sacraments, els pecats capitals, les virtuts teològiques... I com les vides dels gats.

Tardaràs, però a casa tornaràs.

La reinaguració del Lliure del carrer Montseny, després de set anys de clausura i de treballs de rehabilitació, coincidint amb la darrera temporada d'Àlex Rigola com a director artístic del complex teatral, s'ha folrat amb la seda del mite adherit a la remo-

ta tradició numèrica del cicle complet i s'ha embolcallat amb la sarja dels mites nuats a l'esforç col·lectiu i l'herència preservada. Amb tot, l'inqüestionable fonament de realitat que hi ha en aquesta imatge «èpica»,¹ profusament divulgada pels mitjans de comunicació, no pot fer indiscernibles els fets de l'oportunisme retòric: el prestigi del Lliure es va forjar a base d'intel·ligència, constància, i un exigent sentit professional aliat a una fe en els valors cívics i nacionals de la cultura, que avui se'ns van tornant exòtics; però si el fenomen del Lliure es va mantenir i va créixer és perquè va trobar l'hospitalitat d'un barri, la fidelitat d'un públic molt generós, i el suport econòmic de les administracions del país. Els patrocinis s'aconseguien amb penes i treballs, segur que sí, però d'altres no varen tenir ni les eines ni les destreses de persuasió, i es van perdre pel camí. Així doncs, en certa mesura i en més d'un sentit, ni que sigui per coherència

amb l'esperit de servei públic que exhibeixen com a lema, aquesta ens la devien.

És probable que el màxim encert en el condicionament del local hagi estat la circumspecció. Les obres que l'arquitecte Francesc Guàrdia ha dirigit, didàcticament apuntades en el document que el teatre ha publicat a la xarxa,² tenen la virtut d'haver millorat la seguretat, l'accessibilitat i les prestacions tècniques sense desfigurar un espai soldat a la memòria sentimental d'una bona part de la clientela, bo i mantenint aquella mesura de sensata modèstia que es fa enyorar en moltes iniciatives públiques. L'única concessió a l'extravagància és el mural *Pluja de sang*, de Frederic Amat, una impressionant instal·lació de llàgrimes de ceràmica vermella que cobreix el pany de paret de l'escala i que, segons l'autor, busca potenciar la disposició receptiva de l'espectador, perquè «quan el públic entra en un teatre ha de ser cons-



Joan Carreras i Andreu Benito dos dels protagonistes de l'obra de Tennessee Williams

cient que ho fa en un lloc de somni, celebració i revelació.»³ Al marge dels judicis estètics que se'n puguin fer i de les sensibilitats artístiques amb què se sintonitzi, des del punt de vista pràctic –prosaic, de fet–, és probable que el mural demani repassos freqüents de l'encolat de les peces si es vol evitar la visió d'una pluja esdentegada. D'altra banda, s'ha d'admetre que els relleus no fan més confortable la fila d'espera a l'accés de la sala. La intervenció plàstica d'Amat ha desterrat, a més, les fotografies de l'equip artístic (que potser per a alguns ja tenia efectes aperitius) a un dels plafons de l'entrada, simètric al dels retalls de premsa, ara convertits en un atapeït collage que la distància i la qualitat de la fotocòpia fan incòmodes de llegir.

Continuïtats, sí; continuïsmes, amb reserves. Si en el moment d'abaixar la persiana del Lliure de Gràcia, el muntatge de Lluís Pasqual de *L'hort dels cirerers* d'Anton Txèkhov (2000) semblava una tria prou hàbil per inserir emotives picades d'ullet sobre el comiat imminent, reflexos d'«un món que s'acaba però

que busca una sortida a la seva decadència i es resisteix a abandonar l'esperança d'un demà»,⁴ l'escenificació de *Gata sobre teulada de zinc calenta*, de Tennessee Williams, a càrrec de Rigola, no es presta menys a segones i a terceres lectures.

Seguint un d'aquests possibles fils, es podria aventurar que la tria de Rigola té alguna cosa d'autoafirmació, de remarca legitimadora sobre el seu paper com a temporal usdefructuari del llegat de Gràcia i com a pont cap a l'estil de Montjuïc del qual n'és l'artífex més visible. Per començar, el director ha elegit un text de repertori com solien fer els veterans, sense dimitir, tanmateix, ni de la seva aversió historicista ni de la seva invertebrada fascinació per la societat i cultura nord-americanes. La traça per fer de més i de menys va més enllà del títol, Rigola ha ordit una posada en escena que rebaixa els plantejaments més estripats per adoptar tons i aparences del vell Lliure, que són tal vegada els que han condicionat l'aparent sobrietat de l'espectacle o la dulcificació sonora –el decibel és aquí agradablement amansit per la manya pianística de Raffel Plana.

No es tracta ben bé de donar peixet al parroquià de tota la vida, em sembla, sinó de vindicar la continuïtat i la plausible congruència entre dues èpoques. L'hora dels balanços, de les auditories artístiques, polítiques i econòmiques ja vindran, i cal comptar que la gestió Rigola tindrà la rúbrica definitiva al mes de juny amb l'estrena de *The End*. Ara potser només es tracta de cosir una sutura entre Lliures, que també es fa transparent, com quasi tothom ha observat, en la selecció d'un elenc que inclou una de les pioneres del 76, Muntza Alcañiz, un actor que va començar a despuntar en les produccions de Gràcia, com Santi Ricart, dos còmplices habituals en els muntatges de Rigola a Montjuïc, Chantal Aimée i Joan Carreras, un amfibi professional com Andreu Benito i una novinguda com Ester Cort, que havia format part dels Dei Furbi.

La versió del director. Un dels principals articles del decàleg escenificador de Rigola és el neguit per la contemporaneïtat dels assumptes que tracta. En el panorama escènic actual, contemporaneïtat tot sovint vol dir relleu periodístic, i la laminació que la frisança pel referent immediat i identificable imposa sobre el text tendeix amb massa freqüència a subestimar l'espectador i a llevar matisos i profunditat a les obres. En aquest cas val a dir que l'adaptació del director ha estat discreta i mai no ha arribat a l'heterodòxia corrosiva, ha simplificat però no ha reinventat: ha alleugerit la nòmina de personatges, esborrant la presència dels fills de Mae i Gooper, els negres del servei, el metge i el capellà, ha atenuat determinades marques d'època i ha mantingut una matisada reverència amb icones de la peça com la combinació de seda blanca de la Maggie, el llit de matrimoni, les ampolles d'alcohol o la crosse de fusta de Brick.

tor i el tercer acte d'aquesta obra arrossega una accidentada història de modificacions i variacions que dona un bon marge a la maniobra recreativa.⁵

El disseny essencialitzador també deu tenir alguna cosa a veure amb el disseny d'un espai que ha defugit, d'acord amb les indicacions del dramaturg el cromo naturalista,⁶ i ha incorporat, capgirant-ne la situació, la volta del cel estelat en les suggereri-

En aquest cas val a dir que l'adaptació del director ha estat discreta i mai no ha arribat a l'heterodòxia corrosiva, ha simplificat però no ha reinventat: ha alleugerit la nòmina de personatges, ha atenuat determinades marques d'època i ha mantingut una matisada reverència amb icones de la peça com la combinació de la Maggie, el llit de matrimoni, les ampolles d'alcohol o la crosse de fusta de Brick

dores fosforescències blanques de les mates de cotó. La idea de Max Glauzel és més interessant que eficaç, com el fet mateix d'entrebancar la deambulació dels intèrprets en un espai ingrat. Potser es tracta d'una pega menor atesa la tirada de Rigola a un cert estatisme en la composició de les escenes, ben allunyat dels excessos histriònics d'algunes perversions epigonals de l'Actor's Studio, però tampoc no hi ha excessius guanys a defraudar l'exigència original de donar molt d'espai als intèrprets perquè mostrin «la seva inquietud, la seva ànsia d'escapar»,⁷ convertint-los en

cariàtides parlants. Al registre interpretatiu potser li falta una mica de batec i d'estrebada, fet i fet les doloroses contradiccions entre els desigs i la realitat transformen els personatges en bèsties que frisen i ensenyen els trets més desagradables, d'aquí les abundoses comparacions amb animals (els nens tenen noms de gossos, Mae i Gooper miren com a voltors, l'àvia entra com un rinoceront, Brick té l'aspecte d'un animaló salvatge...)⁸

Les implacables lleis de la natura –«la cigonya i la dalla van de costat»–,⁹ que ens sotmeten a la seva engegada mecànica de reproducció i mort, esclafen sense contemplacions els miratges d'immortalitat de l'Àvia, els de puresa de Brick, els de justícia de Gooper, els d'afecte de l'Àvia, i, al capdavant, potser és Maggie, la gata, la Diana caçadora, qui entén els principis de depredació que també regeixen les relacions humanes. Rigola ha afavorit una contenció que s'agraeix molt fins que refreda o estova en excés els personatges, com passa amb el desmenjat Brick de Carreras (sobretot a la primera part), la llisa Mae de Cort o l'espectral àvia d'Alcañiz (que ja perd molta densitat amb la poda d'algunes de les seves intervencions). La Maggie escapa d'aquesta tònica, perquè Aimée sap infondre vigor a una figura que podria desbordar-se fàcilment pels extrems de la còlera o la súplica, també Ricart sap esquivar elegantment la caricatura de Gooper i Benito és, potser, qui més convicció i emoció aporta a l'Àvia, perquè la força del personatge rau en la presència, fràgil i poderosa, i en el discurs, que depurat d'ocasionals sonsònies, flueix rodó. Sigui com vulgui, l'espectacle sembla prou del gust dels fidels del Lliure de Gràcia i no desdiu gota la tradició del local. Tant de bo l'èxit reafirmi els bons presagis per al futur i el teatre del carrer Montseny pugui tenir set vides, com els gats. ■

NOTES

1. Vegeu. «La gata obre el Lliure», *Time Out. Teatre*, núm. 2 (1-14-X-2010), p. 4-6.
2. F. GUÀRDIA, «Rehabilitació del Teatre Lliure de Gràcia», *Inaugurem!*, Barcelona: Teatre Lliure, 2010. http://www.teatrelliure.com/documents/dossier_gracia_cat.pdf
3. J.C. SORRIBES, «El nou vell Lliure», *El Periòdic*, 11-IX-2010, p. 52.
4. L. PASQUAL, «L'hort dels cirerers», Barcelona: Teatre Lliure, 2000 [programa de mà].
5. Com és sabut, Williams va consentir i adoptar, a contracor, les modificacions que Elia Kazan va proposar de cara a l'estrena de Broadway (la reparació del personatge de l'Àvia, una transformació en l'actitud de Brick i un simpàtic amorosiment de la figura de Maggie). La recança sobre els canvis es va fer evident en la publicació de l'any 1955, que incloïa dues versions del tercer acte: la *Gata inicial* que es va estrenar a Londres el 1958, una nota explicativa de l'autor i la versió per a Broadway, estrenada aquell 1955 mateix. Les obres completes han mantingut la variant: *The Theatre of Tennessee Williams*, vol. 3, New York: A New Direction Book, 1991, p. 129-215. Vegeu: A.J. DEVLIN, «Writing in "A place of stone"», *The Cambridge Companion to Tennessee Williams*, ed. Matthew C. Roudané, Cambridge: University Press, 1997 i B. PARKER, «Gatas varies» dins Tennessee Williams, *Una gata sobre un tejado de zinc. Un anàlisi perfecto hecho por un loro*, Barcelona: Alba, p. 141-151.
6. T. WILLIAMS, «Notes for the designer» dins *The Theatre of Tennessee Williams*, vol. 3, p. 15-16.
7. *Ibid.*, p. 16.
8. B. DUKORE, «The Cat Has Nine Lives», *Tulane Drama Review*, Tardor 1963, 95-100.
9. T. WILLIAMS, «Cat on a Hot Tin Roof» dins *The Theatre of Tennessee Williams*, vol. 3, p. 72. ■



Gata sobre teulada de zinc calenta de Tennessee Williams

Teatre Lliure, Gràcia (Barcelona)
Del 30 de setembre al 12 de desembre
Adaptació lliure i direcció. Àlex Rigola
Traducció de Joan Sellent
Intèrprets. Chantal Aimée, Muntza Alcañiz, Andreu Benito, Joan Carreras, Ester Cort, Santi Ricart, Raffel Plana