

# FOSOS EN LA FONDA NIT FOSCA

---

Joaquim Noguero

Hi ha creixements que no són símptoma de salut. Els darrers anys el cabal del riu teatral barceloní es pot haver engruixit una mica, si més no la llera principal, per les interrelacions creades amb més o menys gràcia entre els actors televisius i l'opció comercial de la part més visible de la cartellera, però això no garanteix gens ni mica la viabilitat futura dels més *pezqueñines* de la xarxa dins la competència de la temporada. Ara com ara, les sales alternatives o bé esllangueixen (s'agregen els problemes amb què malviuen teatres de programació estable i coherent com el Tantarantana o el Versus) o bé directament desapareixen (avui l'Artenbrut, no fa tant el Malic).

No passa només en el teatre. Ventafochs escènica, la dansa contemporània ja és per si sola tota alternativa, i ara mateix corren rumors que al final de temporada fins i tot puguem haver de lamentar el tancament de l'Espai de Dansa i Música de la Generalitat, a la Travessera de Gràcia. Per què? Doncs, probablement perquè qui se n'hagi d'ocupar s'ha endropit a la butaca i s'ha dit: «l'Espai?, on és això? Si jo no n'havia sentit a parlar mai, poc s'hi deu fer». I quan veu que sí que s'hi fa (perquè hi ha muntatges de dansa que, si més no, així tenien garantit un espai d'exhibició, ni que fos quatre dies mal comptats), llavors deu haver tret números i ha conclòs que, malgrat tot, no surt a compte.

A compte? Sota quins paràmetres i des del punt de vista de quina rendibilitat? Amb aquest criteri, d'aquí a quatre dies algú pot qüestionar l'existència de la Filmoteca i acabarem per tancar biblioteques de barri, com no fa tant aquí tothom d'un i altre color polític explicava i criticava escandalitzat que passés a l'Anglaterra de la Thatcher. Això aquí no podia passar, dèiem. Allà sense manies hi obrien pubs. Doncs, quina enveja, no? Perquè, per aquesta via, amb una cerveseta potser no ens hi fariem tanta mala sang. Ara el pitjor pitjoret de tot és que —com ha dit lúcidament i crítica Jordi Coca— representa que els qui fan la política cultural eren gent d'esquerra, eren dels... nostres!, gent que s'ho hauria de mirar sota un altre joc de prioritats, d'equilibri i harmonització de l'oferta més depredadora, en lloc d'imitar-la.

Democràcia en cultura no vol dir deixar fer (deixarem escollir anar a escola?), perquè com tot llenguatge la cultura funciona amb paràmetres de jerarquització i reglamentació interna, a la llum del que l'ha precedit i l'envolta, no de la seva recepció majoritària si aquesta es produeix absolutament descontextualitzada de tot, deixada de la mà de Déu. Democràcia no és tampoc la dictadura de la majoria sobre les minories, sinó el respecte i la defensa de les minories per part de qui té la paella pel mànec. I, sobretot, democràcia és proporcionar els elements perquè hi hagi possibilitats de transvasaments continuats entre majories i minories, contra la fossilització de cap mena de política de blocs. Així, qualificar una obra com a minoritària d'entrada, amb l'excusa de la seva baixa rendibilitat (avaluada aquesta rendibilitat en xifres d'assistència, d'audiència,

i no en el profit que en pugui treure aquell a qui s'hagi convençut prèviament d'anar-hi), és a dir, confondre rendibilitat social amb rendibilitat econòmica i d'audiència és fer un flac favor a la diversitat social i cultural.

Valgui aquest llarg preàmbul per afirmar el pas absolutament efímer per la cartellera d'obres que un dia i un altre desapareixen del mapa sense amb prou feines deixar-hi senyal. Fins i tot si n'apareix alguna informació a la premsa és impossible assistir-hi si es fa en funció única o dura tres dies, cosa que en dansa és molt habitual. Aquest escrit fa memòria tan sols de tres d'aquestes fites sense mapa, foses en la fonda nit fosca del millor dels mons possibles en què sovint creiem viure. Podrien ser més, però són tres que valen prou la pena, per qualitat o per com ens plantegen dubtes. Així, passem primer per un curt de Sol Picó, *El 64*, reduït a la nit d'estrena de fa dos anys als Verdi i reaparegut breument aquesta tardor com a complement de pel·lícula en una de les sales del mateix cinema de Gràcia. En segon lloc, paga la pena fer esment d'una coreografia d'Alexis Eupierre, també estrenada l'any passat (a l'Espai, precisament) i recuperada un cap de setmana recent a la Sala Beckett (Eupierre és un interessant coreògraf de gran força plàstica posada al servei d'idees i conceptes, un creador que ha collaborat sovint amb artistes d'altres àrees com el poeta Albert Roig). I, per acabar, en tercer lloc fem-nos unes quantes preguntes sobre un controvertit muntatge de l'argentina establerta a Berlín Constanza Macras, lliurat en una ràpida entrega el 13 d'octubre a la sala Fabià Puigserver del Lliure, un muntatge sobre les escombraries televisives i socials que, en part, són l'altre contrapès de la balança en aquest joc que les arts escèniques ara com ara porten les de perdre precisament per voler lluitar a vegades amb les mateixes armes del contrari i en el seu terreny. Malament rai.

### **La vida freda**

Sol Picó ens ha parlat moltes vegades de la vida freda de personatges al purgatori, tancats en la seva pròpia solitud i desesperança. En algun dels seus darrers espectacles, hi trobem l'anar fent de dones soles i espantades, que lluiten amb una pressió social que els exigeix ser més i més. Picó hi reflexiona i ens obliga a reflexionar-hi. Però ella, el desenvolupament del seu discurs, sempre ha sabut traduir-lo encertadament en imatges: recordem aquella escena de la ballarina que a *Bésame el cactus* es llançava de cap contra el mirall una i altra vegada, en un duet formal amb l'objecte físic que era alhora un duel moral amb els estereotips i les exigències de bellesa que un mirall fàcilment pot representar; o pensem en aquell altre moment, just a l'inici de la mateixa obra, quan la protagonista surt protegida amb armadura per tal de connotar la tendra vulnerabilitat d'aquella noia davant la realitat amb punxes que l'espera al món de cada dia (una realitat punxeguda representada literalment pels cactus: que aquesta agressió contra la qual la xicota es protegeix vingui donada per una forma fàllica i pugui arribar a simbolitzar el poder establert masculí, o si més no a connotar-lo, ja n'és una altra).

Són imatges que no necessitem traduir perquè abans que res s'imposen pel gir humorístic amb què es plantegen o per la força plàstica que prenen. Admeten la paràfrasi en termes com els que acabo d'emprar per la coherència del món que les cus en l'obra, però ens sedueixen i

convencen plàsticament per les seves connotacions i textures molt abans que pel seu possible sentit més denotatiu. Així, per parlar-nos de dones normals les peces de Sol Picó rebenten d'ecos de velles pel·lícules. La coreògrafa defensa com a heroïna el prototipus de la dona de carrer obligada a ser mare, mestressa de casa, dona treballadora, matxaques impenitent i, ahora, a estar súper, ser mona i semblar perfecta en el paper d'una glamourosa *barbie super-estar* (per dir-ho amb un fragment del títol d'un altre espectacle seu i tal com l'escriuen). L'obra juga així amb fortíssims ressos emocionals. Aquesta visió estereotipada de la condició femenina ha estat una temàtica força habitual en les creacions de la coreògrafa d'Alcoi. De la mateixa manera que, com a envasament d'aquests continguts, sovint ha adoptat l'estructura de viatge, de pas d'un món a un altre, de transformació, d'*impasse* i de crisi.

Doncs bé, ara fa dos anys Sol Picó va tenir l'oportunitat de rodar i estrenar un curtmetratge on hi ha totes aquestes línies i interessos de sempre, però comprimits en quinze minuts cinematogràfics molt ben aprofitats. El primer bateig en públic del curt va tenir lloc el 2002 en petit comitè, gairebé projectat per als col·laboradors i amics en una sala dels cinemes Verdi llogada expressament per a l'ocasió. Després, malgrat haver participat en alguns festivals, no ha estat fins al proppassat mes d'octubre que els mateixos cinemes Verdi es van decidir a oferir-lo com a complement de pel·lícula dins la seva programació normal. *El 64*, títol del curt, s'ho val. L'argument és senzillíssim, reduït a la mínima expressió. Però narra una història i, sobretot, hi ha molta màgia visual i capacitat d'enlluernament a l'hora de explicar-nos-la.

*El 64* comença amb el personatge de Sol Picó en una cadena de muntatge: el pla cinematogràfic ens acosta a la bellesa cinètica de la mecànica fabril, però també a l'atonía vital, al desencís febril del personatge d'ulls tristos i posat marcit que interpreta Sol Picó. Surt de la fàbrica, es fa de nit amb un simple canvi de pla, i aquesta dona creua la pantalla deixant rere seu, estirada a terra, una silueta coberta amb un llençol blanc i envoltada del típic revolt que organitzaria un accident que hagués acabat així, amb el pitjor resultat. Ella sembla no haver-se adonat de res, i indiferent puja a l'autobús. Però l'apagat to realista anterior ha estat substituït per una llum blanca estranya que banya l'interior del bus i li dóna un aire oníric, fantasmal, plàcid. Hi comencen a passar coses estranyes. Els viatgers es transformen, busquen la nova passatgera, s'hi acosten encuriosits, i els seus cossos es busquen i se separen com en una dansa que estilítza munts de tics quotidians. Cadascun d'ells estrafà el gest trencat i obsessiu que el singularitzaria al carrer, a partir de models arquetípics que reconeixem: la vella sola, encorbada i tremolosa, l'estirat galant llatí un pèl fatxenda, etc. Els cossos sembla que es temin i es necessitin, tan a prop com són tots físicament dins del mitjà de transport, tan lluny com els sentim pel mateix distanciament propi-ciat per aquesta proximitat accidental dels transports públics.

Com a *Bésame el cactus*, a *El 64* hi torna a haver recreades la tendresa i la fragilitat d'una dona sola que ha deixat enrere els seus millors temps, cansada de la lluita diària. La coreografia fílmica arriba amanida per un humor que dóna la volta als estereotips de què sap servir-se sense manies. Recorda *Bailando en la oscuridad* (2000), un referent que em sembla indiscutible i conscient per a la caracterització d'aquesta altra dona poqueta cosa i «cega» també a la vida: al musical de Lars von Trier; la mare protagonista interpretada per la cantant islandesa Björk defugia la grisa monotonía en què vivia amb l'escapisme acolorit i farcit de moviment de les coreografies mentals que es muntava com a compensació personal. Doncs bé, el viatge en autobús d'*El 64* té

per a la protagonista un efecte psicològic compensador semblant quan ens adonem que vindria a ser l'equivalent postmodern de la barca de Caront clàssica. Al curt se'ns diverteix i sedueix per mitjà del ball i amb l'impacte estètic de la fotografia, però —acabant de posar el fil a l'agulla de tots aquells elements precedents— l'espectador entén de sobte de qui era aquell cadàver oblidat a l'asfalt i a quin altre mena de son (més que no pas de somni) deu la transformació onírica d'aquest bus espectral.

A *El 64*, repetim-ho, sedueix d'entrada la factura fotogràfica. Sedueixen les coreografies, no solament per la seva adequació a l'efecte caracteritzador dels personatges, sinó també pel virtuosisme físic de Sol Picó, capaç de fer l'espatge al sostre del bus aprofitant un moment que el seu *partenaire* l'eleva per damunt del cap, unes habilitats físiques i tècniques que engresquen l'espectador aliè als sectors més reflexius o artístics de la dansa contemporània, admirat de l'exhibició per molt que no hagi estat plantejada com a tal. I, a més a més, sedueix també el plantejament narratiu que relliga totes les peces i en justifica el tractament, quan el darrer giravolt tanca el guió amb una eficaçia que seria molt ben rebuda per qualsevol mena de públic (l'obra és agradable, entretinguda i intel·ligent), la qual cosa fa encara més difícil d'acceptar que ni als cercles teatrals i de dansa hi hagi gaire gent que en tingui constància. Queda dit.

## **L'amor sol**

Una de les principals virtuts d'Alexis Eupierre és, sens dubte, la seva capacitat de vertebració d'elements de naturalesa molt diversa. Interpretats amb fluïdesa i naturalitat, els seus moviments i el més insignificant detall dels seus gestos neix d'una certa complexitat intel·lectual que busca donar-los sentit, però que no renuncia mai —i aquesta és la seva força— a la imposició diàfana i sense embuts del cos com un primer pas, com a pont necessari, com a vehicle imprescindible, per a la recepció final de tota la resta. Eupierre arrela els seus espectacles en una bellesa plàstica que mai no és del tot innocent, que no es conforma a ser mer decorat.

A *Amarduele*, com en altres dels seus espectacles, tant el vídeo en escena com la bellesa coreogràfica són instruments al servei d'idees. Però el cap del coreògraf no oblida mai que qui ha d'expressar-les és el cos del ballarí, ni quan aquest és ell mateix. La closca té les seves raons, i com que són tantes i tan contradictòries pel que fa a les complexitats de l'amor, el cos es veu obligat a expressar-les entre molts extrems, farcit de contrapunts, ric en matisos, fluid en l'esponentaneïtat que relacionem amb el món emocional, fresc en el resultat gràcies també al fet que se'ns ofereix de manera personal i directa, desproveït dels clíxés que pesen sempre sobre els mals de l'amor, que és el tema central d'*Amarduele*.

Eupierre sap mesurar els temps i la presència plàstica dels elements en coccio. El seu cos desenvolupa cada seqüència de moviments de forma precisa, gairebé analítica, com en una lenta dissecció de cada tram corporal de la mateixa manera que en la pantalla de vídeo les paraules escrites a la pell del ballarí disseccionen tots els elements que entren en joc dins la batalla de les emocions i dels sentits. De tota manera, aquest distanciament analític troba un contrapunt en la calidesa musical de la viola de roda de Marc Egea o en l'humor per mitjà del qual l'espectacle



*Paella mixta, de Sol Picó. La peça de dansa va formar part del FIT de Cadis, celebrat entre el 21 i el 30 d'octubre.  
(Manuel Fernández)*

trenca al final la tensió amb què primer ha desenvolupat el seu apropament a l'abisme i a les tensions del seu conflicte intern.

En algun moment, el ballarí queda xuclat per la pantalla d'imatges videogràfiques en què veiem retallada davant per davant la seva figura, i aleshores l'interpret pot quedar en un relatiu segon pla respecte al gegantisme de la imatge videogràfica que clou rere seu l'espai escènic. Això passa quan al coreògraf li interessa: quan redueix els seus moviments, cedeix protagonisme conscientment a la pantalla, i jerarquitzza així la mirada de l'espectador des d'ell fins a la imatge gravada que li serveix per introduir un seguit de conceptes, inexpressables amb el cos de forma prou precisa. Finalitzada aquesta tasca com d'una espècie d'apuntador videogràfic, el ballarí torna tot seguit a cridar l'atenció de l'espectador; bo i centrant el cos dalt de l'escenari o avançant-lo cap al públic fins a quedar remarcat en primer terme.

*Amarduele* parla d'un tema tan tòpic com la relació de parella, entre l'amor i el sexe, entre la passió i els dubtes, tot vertebrat al voltant de la idea de compromís. La que no és tòpica és la forma com s'hi enfronta. Ni tampoc ho és que la reflexió sobre la seducció i l'imprescindible compromís de fons siguin perfectament extrapolables, de fet, als dubtes i al conflicte inherents al

treball mateix del ballarí: entre el concepte, d'una banda, i la seva obligada materialització física, de l'altra; entre el cap i el cos que ha d'expressar-lo, ben bé de la mateixa manera que ho deien uns versos del poeta barceloní Jaime Gil de Biedma segons els quals, si bé l'amor és cosa de l'ànima, sempre cal un cos on poder llegir-lo.

Eupierre ens parla de totes aquestes coses en un to radiogràfic, d'anàlisi calculada i metòdica, amb una tensa concentració vinculada al mateix conflicte que medita, però la tibantor de la qual allibera sàviament amb la petita coreografia final de tall relaxat i humorístic que executa sobre la coneguda cançó de Chavela Vargas que dóna títol a l'espectacle: *Amar duele* (separat en el títol de Vargas, ajuntat en el d'Eupierre). Fins aleshores, la llum de l'espai escènic ha estat tothora vermella, però d'un vermell que no és tant el roig passió que seria tòpic a l'hora de parlar de l'amor (té un caràcter massa tènue, apagat, melliflu), sinó més aviat un vermell de reservat, de racó íntim un pèl *kitsch* i, alhora, el vermell fluix d'una cambra fosca de revelat fotogràfic. La tensió d'aquest vermell reclòs s'allibera amb el verd natural que xopa la darrera escena i sembla obrir portes al medi natural extern. L'espectador ho necessita i ho agraeix. El canvi d'hàbitat relaxa. I *Amar duele* s'imposa com un plaer llargament rumiat, però finalment paït amb gust i una bona sensació final d'un cert goig íntim.

### **El pes del present**

No és que el pes del present sigui més urgent, per immediat, que el del passat: és que el del passat només pot ser-ho en el present o ja ni és ni pesa. Així, l'ahir no pot ser cap paradís, ni tan sols perdut, quan les seves petjades en les inquietuds actuals són del calibre amb què se'ns presenten a *Back to the present*. No creguin que divago. Malgrat la seva exteriorització física i rítmica al cent per cent, l'espectacle és molt cabut. El cap li pesa: «aquí es pensa», sembla que se'ns remarqui sovint, tot i el pretesament desordenat desvergonyiment amb què s'embolica el paquetet.

*Back to the present* diu parodiar els espectacles televisius d'escombraries. L'acció se situa en una mena de càsting per accedir a un d'aquests programes tipus *Gran Hermano*. Les formes pretenen assaltar les nostres emocions de manera immediata i visceral, amb un format i una estètica com de musical o d'òpera *rock*. Es recorre a moltes cançons conegudes per tal de facilitar els ecos amb la memòria emocional de l'espectador. Se'ns vol situar en una longitud d'ona afí a la dels personatges, i les cançonetes ens els retraten i hi ajuden. Però, malgrat la impressió caòtica que pren tot plegat, amb munts de carreres i de caigudes, amb salts i topades dels cossos, amb entrades i sortides fulgurants, amb l'ús de diverses llengües (alemany, anglès, francès, català i castellà) i de llenguatges artístics també diversos (la interpretació teatral, el cant, el vídeo i la dansa, des d'algunes formes clàssiques fins al *release* i el *hip hop*), malgrat tota aquesta diversitat, hi insisteixo, l'estructura que ho relliga tot plegat pretén estar molt més jerarquitzada i calculada del que sens dubte els seus mateixos artífexs reconeixerien davant del públic que més deu aplaudir-los. Cada cosa té el seu lloc, cada personatge troba l'oportunitat d'exterioritzar les seves preocupacions o de contar-nos la seva història, de particularitzar-se al cap i a la fi, bé amb el vídeo dedicat a cadascun d'ells, bé en un monòleg. La sistematització és clara.

Ara bé, a pesar de la qualitat innegable d'uns intèrprets capaços no sols de ballar amb evidents dots virtuoses, o de cantar i ballar mentre salten, corren o s'empassen menjar que explota amb munts de molles que salten en totes direccions mentre se'ns adrecen, i també malgrat el desplegament vitalista d'energia que exhibeixen i a pesar del crit desesperat que aconsegueixen imprimir a les actuacions, al final la peça apunta molt més enllà i és aquí on queden massa fils solts. Per exemple, l'obra critica o assimila la societat actual de l'espectacle? Més: quan acaba amb els actors despullant-se, saltant i ballant sense control amb els seus ninos de peluix, jaquesta explosió vitalista final és crítica amb el present conformat dels personatges, com a mi em semblava, o representa una reconciliació amb el seu passat, com entenia un altre espectador? Entès d'una manera és un final de caràcter negatiu, i en l'altre cas, positiu. Però fem més preguntes: ¿els ninots són aquell passat vist com una mena de refugi protector, com també semblava a aquell altre espectador, o exemplifiquen críticament l'apocament dels seus usuaris, com crec jo? I una altra: l'àguila calva nord-americana és un dels símbols dels EUA; llavors, que un dels ninots ho fos, què volia dir? A estones semblava una amenaça per a un dels personatges. ¿Era un ninot més o, símbol com és de l'Amèrica del Nord, condemna —com gairebé jo hi apostaria— aquest món que converteix els personatges en la colla de titelles que veiem patèticament que són?

*Back to the present* no sap, no contesta. Neda i guarda la roba, es mou contínuament entre tots dos extrems. Fins i tot es permet autoironitzar sobre les formes preses per la mateixa obra i el seu aparent caos, és a dir, sobre aquests espectacles davant dels quals tanta gent se sorprèn i en què si hi va un treballador com el representat per un dels personatges és fàcil que aquest senyor trobi que és una obra semànticament hermètica o buida, on la gent va de moderna, els actors es rebolquen per terra o confraternitzen corporalment amb l'excusa de la dansa i les tècniques de *body contact*; és fàcil també que la trobi una obra que a ell personalment (treballador pragmàtic que toca de peus a terra) no solament no li diu res sinó que no entén què dimonis justifica les subvencions que l'Estat li dóna gràcies als impostos que paga gent com ell. Sense més matisos, una sentència així no deixa de ser un tòpic que queda reduït a les seves possibilitats iròniques o que, si no, resulta fins i tot una posició reaccionària en la línia de les que apuntava al començament d'aquest article. Bé està la crítica a l'esnobisme fals de tantes obres pretesament modernes, però no podem posar-ho tot al mateix sac: distingir entre unes i altres no depèn de la seva recepció externa sinó de la coherència interna de les formes adoptades i del seu compromís.

És clar que a *Back to the present* aquells dubtes els expressa un personatge i la peça no s'hi sent pas alludida. Aspira a molt més. Però se li pot retreure no aconseguir-ho amb la precisió matemàtica del més petit gest de cadascun dels seus intèrprets. I també podem retreure-li disparar a totes bandes: a la televisió i als espectacles que no entén ni Déu, als integrats i als artistes. La proposta no deixa de fer el mateix quan, en bona manera, aprofita l'altaveu d'alguns recursos semblants i dóna carnassa en forma de decibels i erotisme. Deu saber que més val que se'n parli, ni que sigui bé. Malament encara ven més. Per descomptat. Que els ho demanin, si no, a Calixte Bieito o a Rodrigo García.