

Josep Lluís Sirera: “*Basted*, una obra singular” (9 pàgs.)

Revista STICHOMYTHIA, 2 (2004) ISSN 1579-7368

B A S T E D

Creació col·lectiva de *Moma teatre*,

A partir de d’una sinopsi argumental i guió de

Carles Alfaro

edició de
Josep Lluís Sirera

ELS ANTECEDENTS

El 1982, Carles Alfaro engegava un dels projectes teatrals destinats a tenir més transcendència en el teatre valencià actual: la companyia *Moma teatre*. Plantejada inicialment com una manera de transcendir les limitacions pròpies del *teatre independent*, corrent teatral dominant a la València dels anys setanta, aposta per una professionalitat que en aquells moments era gairebé inexistent. Com afirma jo mateix a *Moma teatre (1982-2002). Vint anys de coherència*¹.

Alfaro es farà portantveu d'un sentiment prou estés a començaments dels vuitanta entre els qui estaven formant-se teatralment a València: la manca de companyies i espectacles propis que anassen més enllà del plantejaments de l'estètica del teatre independent (amb la seua càrrega política i el seu voluntarisme que justificava els resultats estètics en funció de les intencions ideològiques) que havia marcat el teatre valencià durant la dècada anterior.

D'ençà el seu primer espectacle, *El Knak* d'Ann Jellicoe amb direcció de mMartín Adjemián (el mateix 1982) la companyia va travessar per diferents vicissituds, que queden recollides en allò essencial al llibre esmentat. Amb la seua primera versió d'*El muntaplats* d'Harold Pinter (1985)², Alfaro renovella pregonament la seua estètica i la seua manera d'entendre i enfocar el teatre i la direcció escènica³. La companyia es comporta per aquells anys com un autèntic taller-escola que investiga, aprén i munta espectacles tan apassionants com *Inèrcia* (1989)⁴, creació col·lectiva on la poesia, el treball sobre les vivències dels actors i la forta presència d'elements rítmics relacionats amb el món de la dansa, doten l'obra d'un singular poder de fascinació.

ELS PLANTEJAMENTS DEL MUNTATGE

¹ Ed. de Josep Lluís SireraAlzira, Edicions Bromera, 2003. La cita a la p. 25. Hi ha edició en espanyol d'aquest llibre, amb el títol de *Moma teatre (1982-2002). Veinte años de coherencia*. Alzira, Algar ediciones, 2003.

² Aquesta obra, de la la companyia ha fet fins a quatre versions (1985, 1987, 1993 i 1996) és, sens dubte, l'obra que millor defineix els criteris estètics i teatrals d'un grup i d'un creador, el mateix Alfaro, que no han cessat ni un moment de créixer i evolucionar. Vid. Enrique Herreras, “l'atmosfera d'*El muntaplats*” a J. Ll. Sirera, ed. de *Moma teatre...*, p. 95-102

³ J. Ll. Sirera, “Carles Alfaro, director”. *Moma teatre...*, p. 51-56

⁴ R. Sirera, “*Inèrcia*”, *Moma teatre...*, p.103-106.

Inèrcia obre, doncs, les portes a una etapa creativa en què es treballa de manera col·lectiva, i en què els actors esdevenen també creadors de textos i de moviments, sempre sota la direcció de Carles Alfaro que estableix les pautes del guió de treball i comença, en paral·lel a desenvolupar les seues grans dots com a creador d'espais escènics⁵. Amb el trasllat del seu primer local a l'espai que ocupen en l'actualitat (al carrer Platero Suárez de la ciutat de València) *Moma teatre* inicia una nova etapa on la investigació i el procés creatiu anirà de la mà del seu interès per la representació, per arribar a un públic més ampli sense que això signifiqui per força rebaixar els rigorosos plantejaments del seu treball⁶. Sorgirà llavors, aquest text, una reflexió sobre l'espai, sobre la seua ocupació i sobre la interpenetrabilitat d'espais aparentment diversos i suposadament privats. Treballar en locals no teatrals en el seu origen, sinó condicionats posteriorment com a tals, és un fet que no pot obviar-se de cap de les maneres: enfront dels teatres de caixa italiana, que tracten d'acotar el seu territori, de diferenciar-lo clarament del seu entorn i que pregonen la seua especificitat per a usos –diguem-ne- espectaculars, els locals de *Moma teatre* s'insereixen en el cor mateix d'aquests blocs d'edificis que caracteritzen els barris residencials de les nostres ciutats, amb le seues vivendes, que són *nichos para vivos*⁷.

Així les coses, doncs, *Basted* naix com una reflexió sobre l'espai en què es desenrotlla la nostra vida quotidiana i que, il·lusòriament, suposem privat (significativament, el primer títol que va tenir l'espectacle en la seua etapa inicial era *Hàbitat*). La presència de l'Amo s'encarregarà de posar al descobert que les coses no són així: amb el seu escrupulós control de les anades i tornades dels *seus* inquilins (abelles d'un rusc en què ell fa més aviat el paper d'apicultor), deixa clars els límits de la intimitat. Fins i tot, la cambra de bany, pretés reducte màxim d'aquella, es veurà invaïda per la presència dels altres que són a les seues respectives cambres de bany i que, per això, comparteixen en realitat el mateix lloc. Més encara: els límits entre espais privats i espais públics s'esvaïran al llarg de la representació: la porta del frigorífic, estri

⁵ Martina Botella i Xavier Puchades, "L'escenografia en Moma: un eclecticisme molt personal", en *Moma teatre...*, p. 67-82

⁶ La concepció de carles Alfaro al voltant del públic queda perfectament reflectida al seu article: "Un teatre sense aplaudiments no és teatre. ¿I un teatre per als aplaudiments?", en Manuel Diago, editor: *Teatre valencià: joves creadors*. Alzira, Bromera Edicions, 1994, p. 16-22.

⁷ Segons encertada expressió de Salvador Sagaseta en la crítica d'aquest espectacle (*La Provincia de Canaries*, 3 d'abril de 1991).

vinculat a una activitat al remat social com el menjar servirà també de porta per tancar el lloc tòpicament més íntim d'una casa: la cambra de bany.

Un cop s'accepte aquesta realitat: que tots vivim en un mateix espai, les conclusions que obtindrem són, si fa no fa, òbvies: les finestres passaran de ser llocs des d'on vigilar els altres a ponts per establir amb ells una comunicació potencialment enriquidora; l'escena XIV (titulada significativament *Finestra*) és ben exemplar al respecte. Vull aclarir, però, que la gran ironia d'aquest muntatge és que la finestra és una mena d'atalaia que fa de frontissa entre l'espai exterior i l'interior. L'Amo, en efecte, vigilarà de manera igualment amatent el que s'esdevé al carrer com el que s'esdevé a l'interior dels habitatges de la seua propietat; i, en perfecta correspondència amb l'anterior, la finestra, marc des d'on mirar els altres és també una mena d'embocadura d'escenari que permet que ens vegem des de fora fins i tot en situacions on tractem de refugiar-nos en la solitud.

De la mateixa manera, la darrera de les escenes (la XXVII) tindrà lloc a la terrassa de l'edifici, on personatges, que fins aquell moment només s'havien creuat de forma virtual (coincidència de moviments en espais diferents, tot i que idèntics entre si) coincidiran físicament; i l'Amo, que havia romàs al marge d'aquesta reunió, contactarà finalment amb la vida exterior que simbolitza la terrassa, gràcies a l'aigua que li cau al damunt seu, o al seu gat que, com no podia ser d'altra manera, només apareix en el moment en què l'escena de la terrassa ha possibilitat contactes directes, cara a cara, entre els personatges. Serà aquest el moment en què se palesarà aqueix desig dels homes cap a les dues dones, que abans només havia pogut manifestar-se plenament a través dels seus respectius somnis (escenes V i XXV) o ensomnis (escena XVII).

Ara bé, ens equivocariem si pensàrem que el muntatge és només una reflexió sobre la dificultats per comunicar-nos amb els nostres veïns. *Basted* no és això més que d'una manera molt tangencial, perquè allò realment important d'aquest espectacle és un treball sobre la superposició d'espais sense alteració del temps en què es desenrotlla l'acció. Un repte per a la superació del qual calia no sols notables dosis d'intel·ligència teatral, sinó també un acusat sentit de l'espai i del ritme. Si de l'espai ja n'hem parlat, del ritme el que podem dir és que en molts moments adquireix marcats trets de ballet. No sols en aquelles escenes que són això precisament (l'escena XXV, per exemple), sinó també en molts altres moments on, com indique a sota, les anades i tornades dels

personatges, l'entrecreuament dels seus moviments al ritme de la música, adquireixen una bellesa que només molt fragmentàriament podem reconstruir mitjançant la paraula.

RITME I PARAULA

Totes aquestes qualitats, doncs, van ser mobilitzades per Carles Alfaro i els quatre actors que intervingueren en el muntatge. Va tenir lloc, aleshores, un llarg procés de treball, fins a aconseguir que els moviments dels personatges mantinguessen un visible grau d'autonomia i alhora ens presentaren aqueixa relació mútua que apuntava adés. Moviments com els de l'Amo, ganivet enlairat amenaçadorament, creuant sa casa, mentre que un parell de passes per davant camina la Major pel seu pis (escena XIII al començament) són un perfecte exemple plàstic del que dic: cada moviment és absolutament autònom, tots dos personatges ignoren el que està fent l'altre al seu respectiu espai, però els moviments es complementen, cobren tot el seu sentit si els posem en relació, com l'espectacle visualitza. Un treball de compenetració dels actors que la música contribueix –i molt- a fer possible: les escenes amb música juguen ací un paper fonamental, de manera que en alguns moments es fa visible un sentit acusat de ritme, relacionat d'alguna manera amb el món del teatre-dansa contemporani, com en el cas d'*Inèrcia*.

Ens engayariem, però, si tot l'anterior ens duu a pensar que ens trobem amb una obra feta exclusivament de moviments i de ritmes, de música i de valors plàstics. Perquè *Basted* és tot això, ben cert, però també és una obra on la paraula té una gran importància. Una paraula, però, que no descansa tant en el diàleg convencional ni en el monòleg expositiu sinó que és una exteriorització de les percepcions que sobre els altres tenen els diferents personatges. Percepcions condemnades a no servir per a establir ponts de comunicació, perquè no podem oblidar que hi ha en tots els personatges una acusada consciència de la seua soledat; la qual només es trenca, significativament, en escenes mudes on el ritme ho és tot i on la coreografia estableix els autèntics diàlegs de l'obra. Així, les dues germanes conviuen però no es comuniquen, el Músic parla amb la seua botella de licor, i l'Amo, a més d'adreçar-se en diverses ocasions als seus pares (a la seua pròpia infància enyorada), es comunica només amb el seu gat.

Paraula, doncs, que naix de dins i que es manifesta teatralment amb la veu interior: l'off ens permet, així, conèixer, les angoixes i les obsessions, les pors i els desitjos de tots quatre. *Basted* és, permeteu-me que ho torne a dir, *teatre de text*, el qual –malgrat el seu caràcter funcional- assoleix en diverses ocasions un més que notable to poètic (escena XXVI, per exemple) i una no menor càrrega dramàtica (el mateix Pròleg, sense anar més lluny). A més a més, aquestes veus doten l'obra d'una densitat que la fa encara més atreient: a través de les paraules *pensades* per tots quatre personatges s'albiren altres *històries*, en algun cas carregades d'intriga, inquietants: la de l'Amo, sens dubte.

Totes aquestes característiques van cristal·litzar, després d'un procés de treball de més d'un any, en un espai escènic amb voluntàries referències a allò quotidià i que permet el joc matisat d'uns actors que han de moure's en tres espais dramàtics diferents sobre un mateix espai escènic dissenyat per Carles Alfaro i que, això és molt important, no sols permet la definició dels diferents espais lúdics dels actors sinó que facilita també que els espais interiors dels personatges es facen visibles per a l'espectador. Així, per exemple, l'Amo fa de la finestra frontal el seu lloc predilecte. Aquesta, a més, simbolitza molt bé l'espai interior d'un personatge abocat a contemplar el món exterior a causa de la seua incapacitat d'eixir-ne, d'anar més enllà de la porta de casa (l'escena XXIV és tremendament significativa al respecte). La definició tant dels objectes com del vestuari, que ens situen en un passat recent (on tramvies i bicicletes són els vehicles que dominen els carrers), contribueix a dotar l'obra de la distància temporal necessària perquè no ens deixem arrossegat pel que d'anecdòtic hi ha a la història i reflexionem sobre uns comportaments i unes petites misèries humanes que trascendeixen el seu moment. No pot negar-se, tanmateix, i és aquesta una de les escasses indefinicions que trobem a l'obra, que és perceptible en el muntatge una oscil·lació entre aquesta voluntat, irònica, i alguns moments on els personatges, tal com se'ns presenten, poden provocar la complicitat del públic a causa de la seua indefensió i feblesa.

UN ACURAT TREBALL D'ACTORS

Dins el joc subtil que adés he al·ludit, el treball dels quatre actors es desenrotlla d'una manera molt clara: per començar, parteixen sovint d'icones perfectament legibles

pel públic (la tassa del wàter i el seu ús, la dona fatal, l'assassí sigil·lós...), tot i que de vegades una mica massa òbvies. El que més destaca, però, és la construcció acurada dels personatges a partir d'unes *accions físiques* perfectament establertes. Així, les del Músic giren al voltant de la beguda: la decisió de beure més o no, les conseqüències físiques de no haver pogut resistir la temptació... Tot això adobat amb un toc d'insolència envers l'Amo, tot negant-se a entrar en el joc de veure i ser vist. El treball interpretatiu de Pep Ricart és impecable i sap reflectir perfectament en els seus desplaçaments el fet de tractar-se (almenys fins a l'escena final a la terrassa) del personatge més aïllat, més solitari.

La parella de germanes, interpretades per Cristina Garcia i Empar Canet (la Major i la Joveneta, respectivament) oscil·len entre la necessitat de comunicar-se, atés el fet que hi conviuen, i la impossibilitat de fer-ho: les accions de la Major, obsedida per crear hàbits i regles de comportament (de *joc*), xocaran un cop i un altre amb les de la Joveneta, que prefereix moure's per pulsions immediates i irreflexives. Totes dues actrius assoleixen ací una perfecta unitat de contraris, que ens permeten de gaudir d'escenes de singular tensió dramàtica, tenyides al seu torn d'humorisme. En el cas, a més, del treball de Cristina Garcia, la repressió a què sotmet els seus desitjos es manifesta rotundament en el seu joc físic al voltant dels calçotets, i que l'actriu sap derivar molt bé cap a la tendresa en una d'aqueixes concessions empàtiques del muntatge que he esmentat més amunt.

Rest a per comentar l'actuació de Paco Zarzoso, actor d'una personalitat molt marcada i que ací ofereix una de les seues interpretacions més reeixides. I és que el personatge més atreient i *fort* de tots quatre és, sens dubte, el de l'Amo, en la creació del qual (i dels seus textos) podem identificar trets de l'estètica que desplegarà Zarzoso en la seua posterior trajectòria com a dramaturg i que ací ha deixat molt clara la seua petjada. Hi ha ací contenció expressiva i una intel·ligent utilització d'uns textos que s'escapen de la quotidianitat i se'ns presenten molt més complexos i, per què no, també molt més inquietants.

Tot l'anterior justifica que es puga afirmar que aquest muntatge, malgrat el temps transcorregut, trascendeix el temps de la seua estrena i ha deixat la seua petjada no sols al treball posterior de *Moma* sinó també en el conjunt del teatre valencià dels noranta.

CRITERIS DE LA TRANSCRIPCIÓ

Arribats en aquest punt, s'entendrà perfectament que una transcripció d'una obra feta de moviments i ritmes és si no impossible, sí terriblement difícil. En primer lloc, perquè aquesta transcripció partia d'uns materials textuais parcials, un guió de treball amb rellevants zones en blanc, i d'un vídeo fet d'una de les representacions⁸. Materials no sempre complementaris i que no resolien tots els dubtes que es plantejaven. En segon lloc, perquè la linialitat de l'escriptura no s'adiu gens ni mica amb el caràcter simultani de les accions protagonitzades pels diferents actors. Finalment, perquè els ritmes (durada temporal, pauses, etc.) només poden molt parcialment recollir-se mitjançant la paraula.

Tot i això, considere fonamental que els interessats per la història del teatre recent del País Valencià disposen d'un material de treball que els permeta no sols fer-se'n una idea, sinó també tenir a l'abast els textos d'una proposta que no dubte a qualificar com una de les més transcendents de les que es van muntar a començaments dels anys noranta a València. Una proposta que no sols ha deixat la seua empremta en l'estètica i en la manera de treballar d'un creador de la qualitat i solvència de Carles Alfaro sinó també en la manera de plantejar l'escriptura i la posada en escena del teatre valencià dels noranta ençà. Sóc conscient que el que dic té molt d'apreciació subjectiva; anàlisis comparatives a partir d'aquest text podran, de segur, desmentir, o corroborar, aquesta afirmació meua.

⁸ L'èxit del muntatge i el seu mateix caràcter viu va condicionar alteracions en el seu desenvolupament; alteracions que només queden parcialment recollides en el material fotogràfic.