

LLETRES

L'artista compromès

David Serrano

I

Poc o res a veure entre una pretesa comedieta burgesa i una història de pallsos. O potser sí...

Marivaux es veu obligat a escriure entre línies per no ser marginat dels cercles de poder dels quals viurà i Rivel a actuar pel gran botxí del segle XX, Adolf Hitler. L'artista enfrontat a la capacitat de ser lliure, de poder exercir amb independència: dramaturg i pallaso, autor i actor, la mateixa circumstància vista des de perspectives i èpoques diferents, des de fora i des de dintre.

II

Uuuuh!

L'obra conté bona part dels ingredients per confegir un espectacle rodó. El text de Gerard Vázquez és bell, intens, trepidant, còmic, irònic i tendre; tot combinant amb habilitat tràgico-còmica, administrant amb cura els tempos adjudicats a cada to, a cada matís. La posta en escena és sobria, austera i, alhora, d'una suggestió aclaparadora, especialment la seva part posterior. La presència d'elements simbòlics transcendeix l'anècdota per convertir-la en reflexió, en matèria d'anàlisi i de proposta.

L'obra esdevé un cant desesperat davant l'evidència de la pèrdua definitiva de la innocència per part de la condició humana. Un cant que suporta la tragèdia de l'horror a què és capaç l'home de sotmetre l'altre i que intenta trobar sentit al sense-sentit i una via, una esclatxa d'esperança dintre d'aquest mateix home, víctima i botxí de la barbàrie.

El pretext escollit per Vázquez són les actuacions que Charlie Rivel oferí a l'entorn proper del Führer. El pallaso excusa la paradoxa d'aquesta activitat per la via legal, "Un contracte signat és un contracte signat", per la via emotiva (quan afirma que actua per a la gent que necessita distreure's i no per a Hitler), i per la via de la prohibició (el règim l'ha convertit en pallaso oficial i el pressiona perquè no marxi si vol que a canvi sobrevisqui el seu amic). Rivel es protegeix així de l'horror, essent-ne còmplice, però aquesta complicitat, que va en contra del propi esperit de la seva professió, només podrà ser assumida com a tal en la mesura que percep al seu voltant una altra manera "d'actuar", perquè tant en Witzi com en Bolo són també pallsos, però el compromís vers allò que prediquen actuant també ho traslladen a la vida "real", la qual cosa no fa sinó reportar-los la marginació i la mort, única via de sortida si es vol mantenir íntegre. Rivel assumeix progressivament un paper que comença des de l'estricta professionalitat (que no es planteja el seu paper en el context que viu), i que va derivant vers un paper de mediació entre allò que representa el món dels pallsos (simbolitzat en els dos amics i l'alter ego del propi Rivel), i el món real de l'horror nazi (simbolitzat per l'agent de la Gestapo que vol entrar al primer món, on òbviament no pot tenir un paper atès que n'és la mostra antagònica). Finalment, Rivel, veient com es perden els referents morals del seu propi món ("Jo no faig de pallaso: sóc pallaso!"),



Uuuuh!

Autor

Gerard Vázquez

Direcció

Joan Font

Escenografia i vestuari

Pep Duran, Nina Pawlovski

Amb Alfonso Blanco, Jordi Martínez, Pep Molina, Ferran Rañé, Jordi Rico

Producció Teatre Nacional de Catalunya, Sala Tallers



LLETRES

decideix assumir el seu mestratge en un món que, com es mostra amb el testimoni entre un món i l'altre: l'acordió, prohibeix tota mostra d'humanitat i en destrueix tot vestigi.

Ferran Rañé interpreta el personatge de Rivel, un pallaso que s'enfronta a la progressiva pèrdua d'innocència, que assumeix poc a poc la complexitat d'un món extern que absorbeix i anihila el seu món fins a convertir-lo en una mera pantomima estupiditzant, adolorada i buida de contingut humà que, pel que té de subversiu en el seu context, cal destruir. Rañé convenç en les tres fases que té el seu personatge, que té l'obra.

En primer lloc, en la més difícil de les circumstàncies, quan assumeix el rol de pallaso oficial del règim, malgrat l'absurditat i paradoxa que signifiquen. Aquí es mostra còndid, ingenu, convincent davant els arguments irrefutables del seu company i amic, intentant centrar-se exclusivament a mantenir al seu voltant el somriure plàcid del pallaso que duu a dintre.

En segon lloc, l'entrada en escena de l'agent de la Gestapo posa en evidència la fragilitat del món que construeix al seu voltant i situa en primer pla la crua realitat: el seu món està immers en un context on el que preval és l'administració de l'horror. Desencadena així la voluntat de mediació entre les víctimes i els botxins, una voluntat que, des de la candidesa, deriva necessàriament vers la ingenuïtat en mirar al seu voltant. Aquest fet no s'esdevindria amb prou força si no fos pel contrast establert entre Witzi i l'agent Krauss. Davant dels eufemismes totalitaris de l'agent que Rivel intenta minimitzar i no entrar en el fons de les qüestions, Witzi contraposa mitjançant la ironia i els jocs de paraules l'evidència de la "veritat". Aquesta és la fase en què Rañé mostra millor les seves habilitats dramàtiques, que es mouen entre la fidelitat vers l'amic enfront el compromís contractual amb el poder autoritari, la qual cosa provoca les seves desesperades reaccions d'intermediació que, pel que tenen d'inútils i mancades de "veritat", deriven vers el patetisme. Ell només està al mig de la vertadera lluita dialèctica entre víctimes i botxins, i on la seva pretesa neutralitat va esdevenint cada vegada més insostenible, incompreensible i indefensable. Aquest neguit i aquesta presa de consciència progressiva van confegint la complexitat i evolució del personatge, sotmès a la doble pressió de la llibertat i l'alienació.

En tercer lloc, havent perdut definitivament la innocència com a conseqüència de les morts successives de Witzi i Bolo, al Rivel adult només li queda el camí de la realitat crua, on el pallaso simplement pot assumir el difícil paper de construir una pseudorealitat que només pot demanar el crit final d'impotència.

Jordi Martínez interpreta l'amic, el company d'actuació, en Witzi. Aquest és el compendi entre la integritat moral de la persona i l'assumpció social del paper de pallaso: persona i personatge es fonen en una sola cara, la qual cosa el situen com a reflex acurat de la realitat davant la imatge brutalment embellida i irreal que ofereix l'agent Krauss. Martínez construeix també amb aplom i bellesa les tres fases del seu personatge.

En primer lloc, mostrant des de l'argumentació i la racionalitat l'oposició a la intromissió de l'agent Krauss en el seu món, davant de la fortalesa de les quals Rivel només pot oposar una actitud possibilista que irrita l'amic. La dialèctica s'ofereix amb decisió, amb credibilitat, aportant la part que més subtilment Vázquez ens aboca des del punt de vista reivindicatiu i social.

En segon lloc, assumit el paper de segon de bord davant l'estrella de Rivel, i exposats inútilment els arguments, a Witzi només li queda la possibilitat de posar en evidència el representant del poder que ell denigra. Martínez ofereix aquí les lliçons magistrals de canvi de to, de suggeriment gestual del llenguatge connotatiu que hàbilment ha construït Vázquez (distribuïnt els gags i acudits amb habilitat mil·limètrica). El procés gradual de ridiculització de Krauss, que el fan créixer

moralment, és inversament proporcional a la seva gradual caiguda en desgràcia. Finalment, com a defensor de les causes perdudes en grau major, i amb el recurs innecessari de recórrer a _ de branca familiar jueva, Witzí encara l'esdevenidor, la mort, amb tots els temors i alhora la dignitat de qui sap que la "veritat" està de la seva part. Esfereeix en el seu monòleg al tren que els duu al camp i commou el seu despullament definitiu, físic i moral, on retorna al seu esperit de pallaso i trasllada el testimoni d'allò que es perd a l'ànima immaculada del seu company.

Jordi Rico assumeix el rol de Golo, el personatge més lineal, desdoblament del propi Witzí, que aporta la dosi de desesperació i intervenció directa que li manquen al seu antecessor. El parany de la seva pretesa adulació mesella, pel que té d'ingènua i esbojarrada, no pot passar desapercebut a l'esperit maquiavèlic del poderós, que el converteix en joguina: parany dintre el parany, joc metateatral de gran rendiment. En l'escena de l'intent de magnicidi, la seva actitud accentua el patetisme i alhora la tragèdia que se'n deriva. La seva és una mort exemplar, directa, duríssima, lluny de la ironia dels jocs dels globus anterior.

Pep Molina, finalment, intepreta l'agent Krauss. És el representant directe del funcionari del règim, com el definiria Hannah Arendt, el personatge que banalitzava no només el mal que representa, sinó que assumeix l'estupidització mesella davant de Hitler amb implacable eficàcia. La voluntat d'agradar al Führer, amb servitud ridícula, el porten a voler-se introduir en el món ingenu dels pallasos, vedat als horrors que representa. La imposició, l'amenaça i la denúncia són les seves úniques armes de conducta, incapaç de reconèixer la impossibilitat de fusionar els dos mons. La seva actuació ve marcada per una doble impossibilitat: d'una banda la que genera els gags creats per Witzí amb la voluntat de fer-lo quedar en evidència; de l'altra, la constatació de la inversemblança de la seva actuació, ell no és ni pot ser un pallaso. El decalatge el fa derivar vers el cinisme propi de qui mou els fils dels personatges amb la mateixa facilitat que es mouen els títols, i que pot decidir amb indignant facilitat i implacable execució la fi que els depararà.

III

Falses confidències

Pierre Carlet de Marivaux (París 1688-1763) és un dels dramaturgs més influents del XVIII francès, en oposició al llavors millor valorat intel·lectualment Voltaire, que es mou constantment, com a intel·lectual, en el dilema que li provoca el fet de viure sota un sistema totalitari: autocensurar-se o "disfressar la seva veu", com resumeix Xavier Fàbregas. Malgrat l'emascament per què opta no podrà evitar l'enfrontament amb aquest poder amb l'estrena de *Les Fausses Confidences* el 1737 al Théâtre-Italien de París, on únicament pogué fer cinc representacions. Sembla que el poder, tot i menystenir la Comédie-Italienne en detriment de la Comédie-Française, ha entès la força que pot tenir l'anomenat marivaudage, com descriuen despectivament el seu estil D'Alembert, Voltaire i Pallisot. La subtilitat i el joc del llenguatge –el marivaudage– permeten Marivaux incidir de manera eficaç en "un retrat despietat de la hipocresia i del materialisme en una societat a cavall d'un món caduc (l'antic règim) i un món nou (les revolucions burgeses que esclataran al cap d'uns anys)", com ho definirà Sergi Belbel.

Marivaux se centra en l'anàlisi del comportament de la burgesia, una classe social amb èxit emergent, que prové de províncies, amb poder econòmic suficient per poder comprar títols nobiliaris, però mancada del pedigree de l'alta aristocràcia i, per això, amb cert complex d'inferioritat. I encara va més enllà, Carlet incideix en les diferències i desigualtats a l'interior d'aquesta classe social i a les relacions establertes amb les altres classes socials: l'aristocràcia nobiliària i la menestralia i el proletariat al servei dels primers.



Les fausses confidències

Autor

Pierre de Marivaux

Versió i direcció

Sergi Belbel

Escenografia

Estel Cristià, Max Glaenzel

Vestuari

Javier Artiñano

Música

Albert Guinovart

So

Jordi Ballbé

Amb Jordi Banacolocha, Laura Conejero, Eduard Farelo, Miriam Iscla, Ivan Labanda, Pilar Martínez, Francesca Piñón, Quimet Pla, Manuel Veiga

TNC, Sala Gran

El pretext que tant irrità els cercles benpensants parisencs planteja la relació amorosa entre Araminte, una vídua burgesa que ha assolit un estatus preeminent gràcies a un matrimoni de conveniència, i Dorante, un jove burgès arruïnat que pretén entrar al seu servei. Enmig, se situa un dels criats de la senyora, Dubois (un antic servent de Dorante), que actua com a vertader demiürg de les peripècies a què sotmetrà tots els personatges que l'envolten, fent-los moure i actuar segons els seus plans per aconseguir l'èxit amorós entre la senyora i l'antic amo. Utilitzarà així tots els seus recursos: l'enginy, la peripècia, la sagacitat i certa dosi de maquiavelisme.

Val a dir que bona part dels personatges estan escrits pensant en determinats actors (Araminte per a Zannetta Rosa Giovanna Benozzi; el Comte per al seu marit Joseph Baletti; o l'Arlequí per a Tomasso Vicentini, a qui hagué de retallar el paper a causa de la seva greu malaltia i alhora pel relleu que prenia Dubois) o personatges de l'època (Dubois per l'Abat Dubois, mestre de Felip d'Orleans i Primer Ministre).

La clau de la peripècia muntada es fonamenta, no ja en una història, sinó en el llenguatge convertit en joc, joc que es mou entre la realitat i la ficció, veritat i mentida i sobretot entre veritat i manipulació de la realitat. I aquest joc de contrastos, antagonismes o complementarietats té la seva base en el mateix títol. Sota el parament de la falsedat, entesa com a engany, s'ubica amb tota la centralitat la confiança, la revelació de quelcom secret, reservat, que implica confessió i la constant utilització dels conceptes medievals de confessor-confessat i alhora de conseller i aconsellat. Tots els personatges tenen els seus secrets i del seu ús només en té el coneixement i la clau Dubois, la qual cosa crea, recrea o gestiona les preteses confidències en funció del seu objectiu central, amb la qual cosa no fa sinó situar en el pla de la realitat allò que no només no existeix en el passat, sinó allò que encara no s'ha esdevingut. La realitat es dilueix i s'ubica en



un temps estrictament mental, elaborat i verbalitzat amb la intenció de convertir-lo en un futur que acabarà esdevenint. Els fils que cal moure són polièdrics: diversos, complicats i simultanis, amb la qual cosa el moviment físic i intel·lectual de Dubois (en relació al moviment subtil de l'escenografia grandiloqüent i excessiva, a l'alçada de la comèdia) és constant, estressant, i, al seu torn, la resta de personatges es mouen al seu voltant com titelles manejades per la mà dreta del servent. Però tots entren al joc, perquè si bé Dorante usa Dubois per aconseguir l'amor d'Araminte, aquesta també juga amb Dorante perquè confessi el seu amor... Qui enganya a qui?

La revisitació que Belbel fa de Marivaux escriu amb lletra petita la força crítica del dramaturg per accentuar, amb traç gruixut i hàbil alhora, allò que té de comèdia el triangle amorós. L'opció és lícita, tendeix a ensordir la reflexió per amplificar allò que pot arribar al gran públic: pendent gairebé en exclusiva dels paranyes de la peripècia, de l'anècdota, de l'acudit. La manipulació temporal, situant la història als anys 40 permet aprofitar la hipocresia glamourosa del Hollywood esplendorós per oferir recursos més propers. La manera que té d'oferir així pa a

les oques és reeixida, efectista, molt divertida. Vista l'operació de manipulació del text, context i contingut i continent, l'espectador pot asseure's amb pau amb Marivaux i amb ell mateix i gaudir a pleret.

Miriam Iscla interpreta l'ànima de l'obra, Dubois, i hi aporta no només allò que ja esperàvem del complex i ambigu personatge, sinó que també permet que Iscla ens ofereixi tot el ventall còmic que apuntava des de T de Teatre, i clebra una de les intervencions que marcaran de ben segur la seva trajectòria. Dubois és el criat de dos amos, els quals dipositen en ella la més absoluta de les confiances, la qual cosa la doten d'altres dosis de poder i capacitat de manipulació. El seu caràcter de cuiner a l'ombra, el doten del misteri suficient, una de les seves majors virtuts, per confeir un personatge que no sabem si es mou per amor, per poder o pel simple joc de l'engany, o per tots ells alhora. Aquí Iscla es mostra amatent a cada matís, buscant la constant complicitat amb l'espectador, oferint tots els registres de qui se sap amb el comandament de la situació, amb el control sobre els fets i actuacions, i ho fa gaudint, assaborint cada detall que evidencia la debilitat de cada personatge, fins i tot davant de Dorante que, si bé accepta el joc, no coneix les seves regles precisament perquè el control sigui absolut.

Laura Conejero és Araminte, la jove vídua que ha aconseguit l'ascens social. La mort del marit de conveniència alliberen la jove dels jous de la societat masculina en què es mou. La seva és, per tant, la lluita entre allò que s'espera d'ella –el casament amb el Comte per evitar un judici i ascendir encara més– i allò que la seva llibertat sembla demanar-li: lliurar-se sense convencions a l'amor passional que se li ha presentat en la figura de Dorante i que li permeten posar en primer pla la llibertat que signifiquen els sentiments, en detriment de l'ús de la raó que respon a la moralitat social del moment. Aquest enfrontament entre lligam a la convenció i llibertat personal s'accentuen amb els seus dos oponents: d'una banda la mare provinciana, nou-rica que cerca amb desesperació l'ascens aristocràtic a tot preu, i que Pilar Martínez converteix en esperpent histriònic; i de l'altra, el Comte, representant d'un món en declivi en què les formes ho són tot i que Manuel Veiga omple de classe i alhora d'un amanerament que convida a l'equivoc. Entremig, Conejero juga a divertir-se fent veure que es conté i alhora se'ns despulla secretament davant dels espectadors, mostrant la seva part més humana i sentimental amb una comicitat ingènua i extremadament efectista. Del contrast en surt una actuació que l'ha dirigida inequívocament cap aquí, cap a la recerca de la causa-efecte.

Eduard Farelo interpreta Dorante, el jove burgès arruïnat capaç de mostrar-se tant desesperat com per posar-se en mans de la seva exserventa. Com a alumne aplicat sap que el seu valor, el seu punt fort, és el seu físic de galant tipus Cary Grant, i ho juga tot a aquesta capacitat de seducció aparent. La seva ambigüitat rau en el fet que resulta difícil de saber quines són les seves veritables intencions: els diners d'Araminte, l'amor apassionat que mostra externament, la seducció per la sumptuositat o tot plegat. La seva pretesa innocència queda en entredit des del moment que accepta també el joc de seducció que l'oncle li proposa amb Marton, serventa d'Araminte, a qui segueix la corda malgrat el nul interès que hi té.

Farelo juga així el paper de galant i alhora és una joguina en mans de Dubois, que li administra la informació en benefici de la versemblança de les reaccions que aquest tindrà. Accentua els tics de galanteria amb recursos de saló còmic, els quals, un cop indetectats i per l'efecte de la repetició, multipliquen el seu efecte còmic, i aprofundeix més quan es mostra dubitatiu, enamorat, alterat davant el conflicte.

Al marge de la resta de personatges secundaris: Remy, la senyora Argante, Marton, el Comte o el jove criat, Quimet Pla dona vida a l'Arlequí, criat d'Araminte, tocat per l'alcohol i per l'edat i el mal geni, el personatge més estrofolari i sensat alhora, *desquiciat* per la hipocresia del món que l'envolta, la qual cosa el porta



inútilment a posar-ho tot en dubte. El seu enginy i les seves limitacions el converteixen, per efecte de la malaltia de l'actor en qui s'inspirà Marivaux, en una mera joguina també al servei de Dubois. Esdevé una mena d'homenatge a l'antic personatge de la *commedia dell'arte* que esdevé càndid davant l'astúcia de la seva successora. Pla es deixa la pell a convertir-lo en estripat, en el pallasso que malgrat que tothom el menysté com a tal, no com Rivel..., no deixa de dir les veritats de la manera més inadequada.

IV

Rivel i Marivaux, Marivaux i Rivel. Dos artistes fent de fonambulistes en la corda sense xarxa del poder totalitari. Dues maneres d'afrontar el paper de l'artista compromès amb ell mateix i amb el seu temps, un dels nostres grans temes. De la manera d'entendre i interpretar aquest conflicte en forma de compromís en depèn també la voluntat que tenim de posar-lo al dia o simplement d'entretenir.