

La reina Margarida a Enric VI i Ricard III

Penny Downie

En aquest fragment, l'actriu Penny Downie explica com va construir la seva lectura de la reina Margarida per la producció d'Enric VI i Ricard III d'Adrian Noble (1988).

FONT: Downie, Penny. "*Queen Margaret in Henry VI and Richard III.*" A *Players of Shakespeare 3: Further Essays in Shakespearian Performance by Players with the Royal Shakespeare Company*, ed. Russell Jackson i Robert Smallwood, p. 114-39. Cambridge: Cambridge University Press, 1993.

La reina Margarida és el paper shakespearà més gran que he fet mai: el més ampli pel que fa a gamma i intensitat de les emocions, per la dimensió espiritual i pel recorregut que fa el personatge des de la joventut a la vellesa. Diria que, segurament, és un dels papers més importants del teatre anglès. Per a mi es va convertir, de manera molt clara, en un sol personatge, encara que les tres parts d'*Enric VI* —que es van reduir a dues— s'havien escrit bastant abans que *Ricard III*. Hi ha diferències, és clar: la primera trilogia és molt directa, molt emblemàtica, té poc de la guerra psicològica que caracteritza *Ricard III*. Tot i així, quan fas el paper de la reina Margarida, et queda una forta sensació d'estar fent un sol personatge al llarg de la seva vida que descobreixes tot recurrent la trajectòria d'escriptura d'un jove autor.

Em van avisar amb poc temps, que jo faria la Margarida: dues setmanes, com a molt. Ja havia fet una producció de Ricard III, dirigida per Bill Alexander, en el paper de Lady Anne i escoltant els renecs de la reina Margarida em preguntava com era possible que el públic retingués el nom de tota la gent que menciona. Em vaig fer una promesa: intentar que fins i tot els espectadors que només vinguessin a veure *Ricard III* ho entenguessin, i dur amb mi la història sencera de la Guerra de les Dues Roses. Ho recordo molt nítid com a primer objectiu, però abans d'assajar amb prou feines havia rellegit les obres; i, tot i que coneixia el famós monòleg de la tercera part d'Enric VI i sabia la gran fama del paper, pel que fa a *Enric VI* vaig començar literalment des de zero. (...)

La reacció més habitual quan deia que m'havien donat el paper era: «Oh, la boja Margarida. Faràs la boja Margarida?» Feia poc havia interpretat Sarah Sprackling a *The*

Art of Success i, per tant, tenia certa experiència fent de personatge boig, però ben aviat va quedar clar que dir-ne simplement “boja” és una simplificació barroera de la seva complexitat: la mateixa dona que bressa el cap del seu amant és capaç de l’atrocitat i la depravació del monòleg de la tercera part d’Enric VI. És tan original, tota ella, que les etiquetes queden curtes.

Una idea inicial que vam anar desenvolupant i que va servir, és el fet que és estrangera. Com a australiana resident a Anglaterra, crec que sé què vol dir sentir que no acabes d’encaixar. Les primeres converses amb Adrian Noble reforçaven aquesta lectura, perquè ell tenia moltes ganes de fer present, a la posada en escena, la xenofòbia anglesa. Tornar al text amb lupa, un cop havia acceptat formalment el paper, encara em va intensificar més aquesta sensació: el fet de ser estrangera, la seva originalitat, el seu no-acabar-de-ser-d’enlloc (a Anglaterra, i més tard, quan torna, també a França). Està fora de lloc, i també fora de temps, especialment a *Ricard III*. Ja ho és des de la primera entrada: no hi encaixa, no encaixa mai.

La resposta més evident que vaig trobar per remarcar aquesta condició de forana va ser donar-li una ombra d’accent estranger. Sabia que Dame Peggy ho havia fet amb unes erres franceses molt marcades, i hi vaig jugar una mica, però al final em vaig quedar amb una versió meua: no específica d’una nacionalitat, però espero que coherent (encara que es vagi esvaint a mesura que avança la trilogia, perquè llavors ja fa més temps que és a Anglaterra) i que permetés identificar-la com a forana. Vaig anar a França al començament del període de preparació i vaig gaudir mirant en directe aquell punt francès de superioritat. Recordo demanar indicacions a un home amb un francès lamentable. «Parleu anglès?», em va preguntar; «potser provem així, doncs». No és arrogància agressiva: és una altivesa que neix de l’acceptació natural que són el poble més elegant, més refinat del món. I això, em semblava, hi és en els discursos de Margarida, i els anglesos l’odien per això: per ser estrangera, i especialment per ser francesa. Molts dels seus discursos, jo sentia que eren reaccions instintives i immediates que sortien d’aquesta seguretat superior.

A banda de l’accent, durant els assajos també vaig treballar molt el registre de veu. Volia poder remarcar els canvis emocionals de Margarida no només físicament, sinó amb una

gamma vocal capaç de passar dels colors de la joventut als de la vellesa, i d'oferir, en el mateix so de la veu, un reflex del sentit del vers. (...)

El període d'assajos va ser extraordinari per a la RSC: divuit setmanes per preparar tres obres, en lloc de les sis habituals per a una. Això volia dir que l'escenografia i el vestuari podien emergir de manera orgànica del procés d'assajos, en comptes de quedar fixats d'entrada, com sol passar. Va ser una etapa de feina duríssima, sovint cansada, de vegades desesperançada, a estones eufòrica. Sobretot, però, va ser un procés profundament col·laboratiu, ple de bona voluntat i d'excel·lència en aquella mesura que el teatre hauria de tenir i massa sovint no té. (...) Recordo especialment amb una claredat viva les coreografies i els exercicis amb les piques als Bancroft Gardens, davant del teatre, amb quaranta actors portant piques, i en Malcolm Ranson, el director de combat escènic, intentant explorar com podies crear una imatge de batalla sense recórrer a les típiques escenes de batalla. Les dones del repartiment van ser especialment impressionants en aquesta feina: lluitaven tant com els homes, i tant formaven part d'un exèrcit com de l'altre (o de tots dos), sovint sense rebre, a canvi, aquells petits papers amb frase que sí que tenien els homes. La seva disposició a conformar-se amb ser simplement "la guerra" mesurava el compromís i la bona voluntat que la companyia va mostrar al llarg dels assajos (i de les funcions).

(...)

El vestuari també evolucionava directament del que fèiem. Un dia, al començament dels assajos, Bob Crowley va venir a mi i em va preguntar —com va preguntar a tothom— què pensava de l'aspecte de Margarida. Recordo dir que no sabia exactament com havia de ser, però que la imaginava fibrosa, sexi, amb un cos potent sota vestits molt simples. Estava convençuda que el missatge global de la seva roba havia de ser molt, molt auster, però que tota la sexualitat que hi ha en l'escriptura del paper de Margarida s'havia de veure en els seus vestits.

A les dues setmanes d'assajos, vam tenir un cap de setmana llarg de descans, i jo vaig anar a París i vaig mirar les estàtues dels Jardins de Luxemburg. I entre elles hi havia una dona amb un barret alt immens, abraçant un nen petit contra el pit i assenyalant amb el dit, com si dictés sentència. M'hi vaig fixar i, per sorpresa meva, era "Marguerite

d'Anjou". Després, al Musée de Cluny, vaig anar a admirar aquells tapissos meravellosos —la dama i l'unicorn i tots els altres—, i vaig comprar un llibre que vaig dur a Bob, i ens vam enamorar d'un dels dissenys: una figura femenina petita amb una cascada de teixit daurat. "Si trobés un material així..." (encara no havíem vist els dissenys, però era clar que els francesos anirien en or: armadures, gualdrapes, etc.). I al cap d'un temps vaig entrar al departament de vestuari i havien trobat un teixit daurat extraordinari, i Bob havia dissenyat un vestit medieval molt simple, d'un tall molt afavoridor.

Per a la meua primera aparició a França, volíem remarcar la joventut de Margarida —la seva joventut real— com a contrast complet amb tota la guerra i la sang; per això Bob va triar un verd oliva molt pàl·lid. Després d'haver estat rossa platí durant uns anys, per a aquest paper vaig decidir ser castanya rogenca i portar els cabells curts; aquella sensació d'alliberament em va permetre fer molta "interpretació amb el cap" als assajos, cosa que després va entrar a la funció i va esdevenir part d'aquella altivesa francesa que jo buscava instintivament. (...)

A mesura que s'acabaven els assajos, saltàvem un dia d'*Enric VI* a un dia d'*Eduard IV* i a un dia de *Ricard III*. En l'última passada completa de les obres, la concentració a la sala era extraordinària: de vegades els actors que no estaven assajant s'ho miraven amb llàgrimes als ulls, així de profunda era la implicació. Quan vam arribar a l'escenari, els assajos tècnics van ser llargs —molt més llargs que la majoria— i terriblement feixucs. L'escenografia semblava enganyosament simple, però hi havia una quantitat enorme de coses sota i sobre l'escenari: hidràulica, voladors, etc. Els problemes tècnics, per desgràcia, van obligar-nos a cancel·lar el primer prèvia, cosa que va ser una gran decepció, però com que havíem de presentar tres obres, era la decisió correcta: altrament, tota la feina se n'hauria anat en orris. El primer públic d'*Enric VI* semblava passar-s'ho prou bé, però a poc a poc tot va començar a enlairar-se, i quan vam fer les prèvies d'*Eduard IV* hi havia un bronzit extraordinari: gent que ens aturava pel carrer per dir-nos que mai no havien gaudit tan al teatre. (...) Quan les vam estrenar totes, jo sentia que presentàvem una de les sagues humanes més profundes que s'han escrit mai per al teatre i que, malgrat els dubtes inicials sobre els talls, la pèrdua de certa poètica, i les preocupacions per arribar d'un estat a l'altre amb el nostre text abreujat, allò que finalment mostràvem justificava i validava les decisions que havíem pres.

Descriure el recorregut de Margarida d'Anjou al llarg de les obres és descriure un viatge de joventut extrema a vellesa extrema. Històricament crec que tenia quinze anys quan es va casar amb Enric i cinquanta-tres quan va morir, però les obres semblen treballar amb conceptes més amplis que aquests. D'entrada volíem presentar "joventut", "figura materna" i "venjadora envellida", amb la idea d'envellir quinze anys a cada buit entre obres. Però aviat vaig entendre que hi havia un envelliment espiritual que passava tant dins de cada obra com entre obres, i que això també s'havia de mostrar físicament. Per tant, no ens servia fer, posem per cas, "cap als disset", "cap als trenta-cinc" i després tan gran com poguéssim: calia un camí una mica més complex. ...

Vam parlar molt de l'edat de Margarida a *Ricard III*. La idea original era fer salts de quinze anys entre les tres obres: començar *Enric VI* als quinze-vint, *Eduard IV* als trenta-cinc-quaranta i *Ricard III* cap als cinquanta-cinc. La Margarida d'Anjou històrica tenia cinquanta-tres anys quan va morir, però no va tornar de França després de la derrota de Tewkesbury. Shakespeare la fa tornar i aquí juga amb un esquema temporal doble: només han passat tres mesos des de la batalla, però el príncep (que llavors encara no havia nascut) i el seu germà apareixeran aviat com si tinguessin uns deu anys. Interpretant Margarida, jo havia de decidir d'on venia.

Quan entra a la tercera escena de *Ricard III*, és com si portés amb ella la memòria de les pitjors accions de tothom a les batalles del passat, tot allò que han intentat escombrar sota la catifa. En aquesta escena hi ha en ella una certa distància i un humor àcid, un punt que fa pensar que realment s'està divertint de ser-hi. Jo vaig decidir, més o menys, que no havia tornat a França, sinó que havia viscut en unes golfes en algun racó del castell d'algué, amb un vell servent que li duia menjar —encara que ella no menja: només camina, nit i dia, recitant el catecisme de l'odi.

Quan vam començar a treballar l'escena als assajos, el que jo volia, fins i tot més que crear la sensació de l'edat, era que el públic entengués de què parlava: dur-los les imatges del passat tan fresques com fos possible, fer la història tan concreta com poguéssim, sobretot per als qui veien *Ricard III* sense haver vist les altres obres. És clar que també parlàvem molt de l'edat: els cinquanta-cinc van passar a setanta-cinc, cosa que a mi, amb trenta-quatre anys, no m'ajudava gaire. I finalment Adrian Noble va proposar la idea que ella té

dos-cents anys, i això, és clar, va ser la clau: podies veure-la com una figura sense edat, una mena de nèmesei moral que porta a escena tota la Guerra de les Dues Roses i que, ella mateixa, ha estat purificada pel patiment per poder assumir aquest últim paper moral.

Les seves malediccions en aquesta primera escena tenen un ritme tan marcat que vaig haver de treballar molt la respiració. Cal empènyer fins al final: idees de quatre versos amb una sola respiració, o no s'entén. Per a mi, aquells discursos sonaven com àries, i si n'assumeixes l'energia, aquesta mateixa energia et sosté. Un dia d'assaig va aparèixer una cosa curiosa: Ricard recorda a Margarida el que ella va fer al seu pare, i jo no ho recordava. Llavors ell esmenta Rutland, i a ella li torna de cop: recorda la maledicció de York contra ella per la mort de Rutland, i ara pregunta: «¿Va prevaldre tant la terrible maledicció de York davant del cel?» (I.iii.190). És com si Ricard, en recordar-li aquella maledicció, admetés que les malediccions funcionen:

Poden les malediccions travessar els núvols i entrar al cel?

Doncs aparteu-vos, núvols feixucs, davant les meves malediccions fulminants!

(I.iii.194-5)

Ella l'ha sentida i ara recorda que la maledicció de York se li ha complert. Perquè la maledicció faci efecte, l'han d'escoltar: no serveix de res caminar amunt i avall per les golfes. Com l'aborigen que assenyalava amb l'os: si has de morir, has de creure que moriràs. I el fet és que tots hi creuen, en aquestes malediccions, ningú tant com Ricard. El que buscàvem a l'escena era una progressió lògica: no pas que ella entrés amb un pla preparat per maleir-los a tots, sinó que reaccionés al que passa a escena i que tot avancés moment a moment. Vam trobar, espero, un recorregut narratiu dins de l'escena —si no, queda en una vella pidolaire ridícula.

Margarida ha estat depravada; però també ha estat valenta. Ha causat patiment i n'ha patit. Aquí, dreta, amb dos-cents anys, invocant malediccions contra tots, hi ha en ella alguna cosa tribal, alguna cosa prehistòrica. Per remarcar-ho, a l'última de les seves malediccions, la que va contra Buckingham, a la línia «Oh, príncep Buckingham, us besaré la mà» (línia 279), jo li vaig agafar la mà i me la vaig posar al pit. Com que Oliver Cotton, que feia de Buckingham, també havia fet de Suffolk, això creava una ressonància cap

enrere a través de la trilogia i em donava aquella sensació vagament tribal que volia per a aquell instant.

La segona escena de Margarida a *Ricard III*, la seva última aparició del cicle, és amb la reina Elisabet i la duquessa de York: tres dones que han carregat el pes emocional dels fets i el patiment de les quals els dona ara dret a actuar com una mena de cor moral. Vam parlar-ne fins a l'extenuació: com fer aquesta escena i com interpretar-la, fins que Joanne Pearce (reina Elisabet) va proposar la idea dels refugiats: dones de negre errant per Europa després de l'última guerra. Semblava adient imaginar una sortida massiva de dones del Londres de *Ricard III*, amb Elisabet i la duquessa de York ajuntant-se amb Margarida. Curiosament, ella no es queda fins al final per veure com es compleixen totes les seves malediccions:

*Tinc fam de venjança,
i ara me'n tipa contemplar-la.*
(IV.iv.61-2)

Als assajos, jo notava una mena de bronzit cada vegada que les seves profecies es complien —Rivers i Vaughan, Stanley, Buckingham—, com si Margarida els anés marcant un per un en una llista. Aleshores, per què no es queda a veure la condemna de Ricard? Per què se'n declara "tipa"?

Un dels objectius en aquesta escena era evitar que es convertís en un comentari impersonal. Cal aprofitar l'estructura formal de l'escriptura: repeticions de noms, de ritmes, de començaments de vers, de preguntes i respostes. Era exquisit de jugar, sempre que no t'hi interposessis. Però també calia trobar-hi una necessitat personal de formar part de l'escena. Per què Margarida s'atura a parlar-los, a unir-se al seu plany? El seu dol és d'ara; el d'ella és molt més antic. En certa manera, ella s'eleva pel seu dol i per la satisfacció que, increïblement, tot el que va predir s'ha complert. Té necessitat d'assaborir-ho, de fer-los veure que ella tenia raó. Però també creix, ara, la sensació que tot plegat és buit: «Tingueu paciència amb mi, que tinc gana», diu —és el més a prop que arriba mai d'una disculpa.

De vegades el públic reia quan es llistaven els noms —«Jo tenia un Eduard, fins que Ricard el va matar... Jo també tenia un Ricard... Jo tenia un Rutland...». Eren rialles de

reconeixement: reconeixement dels fets del passat i del terrible absurd de tot plegat, del que s'han fet els uns als altres, incloses aquestes tres dones. Durant l'escena, Elisabet es desperta, i la duquessa de York també. D'entrada, totes dues estan abatudes, clavades pel dolor, com si diguessin: «Què hi podem fer, si patim tant?». Entra la Margaret i, d'una manera ben curiosa, quan ella se'n va d'escena, elles ja s'han redreçat, estan preparades per encarar-se a Ricard. Margaret encadena una sèrie d'imatges animals ben contundents per parlar d'ell —«aranya engabiada», «gripau geperut»— i l'Elizabeth les comença a fer seves. Plegades remouen el passat: «Llavors et vaig dir vanitós esclat de la meua fortuna» (línia 82); «Ah, sí, aquell dia vaig tenir una resposta ben esmolada», sembla que digui, i l'Elizabeth ho recorda. I, d'una manera estranya, acaben parlant com si fossin una sola. Tot aquell parlament llarg que comença amb «Llavors et vaig dir...» avança inevitablement, d'una sola tirada, fins al desenllaç.

Tot aquell discurs llarg que comença amb «Aleshores et vaig dir...» porta inevitablement, d'una sola embranzida, a la conclusió. «Així ha girat la roda de la justícia» (línia 105) i «Ara el teu coll orgullós porta la meitat del meu jou feixuc» (línia 111). I aleshores ho traspassa tot a Elisabet:

D'aquí estant llischo el meu cap cansat,

i et deixo a tu el pes de tot plegat.

(línies 112-13)

Aquí és on ella deixa l'escena: el traspàs ha passat. Si trenques el discurs, gairebé val més no dir-lo; tot hi mena d'una sola tirada, fins a aquest moment. Passa la càrrega a la dona següent, els nadons de la qual també han mort; tothom és mort, i d'alguna manera Margarida queda lliure. El discurs té una qualitat inquietant: costa “tocar-lo” amb prou lleugeresa sense destruir-ne l'encant. És una meravella d'escriptura i, a mesura que avança, es desdobra cada cop més: parla alhora d'ella mateixa i d'Elisabet. I, al final, ho entrega tot. Està cansada, està lliure, i ja pot marxar.

Elisabet l'atura i li demana que «m'ensenyeu a maleir els meus enemics» (línia 117): “no pots marxar així”. Hi ha alguna cosa a la resposta de Margarida que sembla dir “sí, però tu no eres al Somme”, però tot i així li diu: “això és el que has de fer, pel bé que et farà... però ho has de fer, perquè totes ho hem de fer”:

*No dormis a les nits, i dejuna de dia;
compara la felicitat morta amb el dolor viu;
pensa que els teus infants eren més dolços del que eren.*

(línies 117-19)

És una llista freda, objectiva, irònica, i ella sap —n'estic segura que ho sap— que, en el fons, és buida. Quan surt d'escena, deixa tot el seu esperit amb aquestes dones; i elles s'aixequen i estan llestes per girar-se contra Ricard. Margarida se'n va i torna a França, o almenys diu que torna a França, tot i que a mi sempre em feia la impressió que simplement s'esvaeix en l'aire.

«Oh, faràs la boja Margarida», em deien quan em van donar el paper. Jo vaig passar molt de temps rasant preconcepcions, topant amb les idees enormes de la ment que va crear aquest personatge: aquest arc descomunal d'un paper que salta d'una obra a l'altra. Sé que, assumint-lo, havia de descobrir més coses de mi mateixa en aquesta dona que, a través del seu viatge particular, ens parla tant de coses universals. Segurament és un dels papers més grans que s'han escrit mai.