

Josep Maria Miró: una ètica sense moralisme

Bernat Dedéu

1. Més enllà del final de la història

HELENA: Què passa?

HÈCTOR: No passa res. Què hauria de passar?

(Temps salvatge)

Als marges de l'obra teatral de Josep Maria Miró s'hi troba molt sovint un fragment com el que acabeu de llegir, en què un personatge semblaria esbandir de la conversa la pregunta sobre el «Què passa?» amb desgana, furor o fins i tot l'enuig de qui sent l'ànima envaïda. A l'obra mironiana, ara veureu, la veritat s'amaga sovint en converses on impera el més banal i en situacions on els personatges semblen experimentar el tedi de la quotidianitat. «No passa res. Què hauria de passar?», diu l'Hèctor a *Temps Salvatge* (2017), escudant la incomoditat que el tenalla després d'haver provocat la irrupció d'estrangers que torben la pau d'una comunitat adormida en la inòpia de l'aburgesament i que s'enfronta per primera vegada a l'amenaça de la violència. «Per què hauria de passar alguna cosa?», afirma l'Oriol a *Cúbit* (2016), conscient que la seva mera presència torba els fonaments d'una família avesada a gestionar els seus silencis amb cinisme i a oblidar les ferides del passat amb l'ètica de l'anar tirant. «Què m'ha de passar?», respon l'Àlex a l'Eva en la segona jornada de *Fum* (2012), escudant la por de perdre companya i vida als camins impensats d'un hotel assetjat per la guerra d'un país que es va desfent.

L'imperatiu segons el qual *encara passen coses* (i que les *coses que passen* no només es poden circumscriure en l'àmbit de la privacitat, de la sociologia i dels seus fatigosos derivats: problemes familiars, de parella, de comunitats homogènies que es veuen sobtades per estrangers inesperats) és una de les primeres sorpreses de l'obra mironiana. En un temps en què la majoria de societats postmodernes han assumit amb naturalitat la tesi del final de la història de Fukuyama, segons la qual l'economia de mercat i el benestar aparent dels països occidentals regalaria al món una tranquil·litat existencial somnolent que la lliuraria de conflictes radicals, el

teatre de Miró s'atreveix a qüestionar aquest segell imposat als homes amb un teatre on els conflictes són d'una particularitat aparent que pretén ser global. Que *encara passin coses*, en definitiva, no només vol dir que la màquina de la història perboca nous desafiaments ètics, amb el seu consegüent volum d'alegria però també de dissort, sinó que possibilita un entorn dramàtic on l'ètica no només és possible, sinó del tot necessària. Que *encara passin coses*, insisteixo, implica que hi ha situacions noves a les quals encara no ens havíem enfrontat d'una faísó genuïna: és el món de l'inesperat, en definitiva, allò que obliga a repensar la nostra conducta.

Ja des de la primerenca *Gang Bang* (2010-2011), on s'empeny l'espectador / lector a endinsar-se en un local en què els esperits benpensants de la societat catalana es guareixen la hipocresia fornicant i bevent desaforadament durant la nit prèvia a la visita del Sant Pare a Barcelona, Miró s'interessa pel sotabosc de les relacions socials on res no és el que sembla i l'aparent normalitat d'una vida endreçada amaga una perversió moral que només pot exercir-se en silenci, intramurs. «És impossible que hi hagi un lloc pitjor que aquest. Estic segur que només pot ser aquí», diu en Pere mentre cerca el seu fill a la barra de *La Llum*, el local d'homes hipersexualitzats on sospita que el noi fa de mercaderia corporal per tothom qui el vulgui emprar. És precisament aquest jove, a qui no escoltem en tota l'obra, el punt de partida dels personatges mironians, éssers que malden per trobar un paradís on escapar del quotidià i poder respirar autenticitat. Pretensió vana, perquè fins i tot en els espais més aïllats del món, com ara la urbanització (quasi) deshabitada de *Nerium Park* (2012), els homes hauran de sotmetre's a l'aparició d'un imprevist que pertorbi la pau moral de tot allò que havien cregut fins aleshores.

«Què passa?», pregunten els personatges mironians quan no saben enfrontar-se a la novetat, i és aquesta una pregunta a la que s'han d'encarar per lluny que marxin. La pregunta per les *coses que passen* es fa encara més oportuna quan Miró ens situa en espais on prevèiem una sèrie de qüestions problemàtiques a nivell moral (la mort a la guerra, la pobresa en un país del Tercer Món...) però on la sorpresa ens sobta amb dilemes ètics que no esperàvem trobar en aquell entorn. Així succeeix especialment a *La Travessia* (2015), obra fonamental, gens secundària en la producció que llegireu en aquest volum, text en què la monja Cecília, treballadora

d'una missió humanitària en un país africà, es veu abocada a haver de confessar un cas d'abusos sexuals. La destaco especialment, perquè en un entorn pretesament amoral com és el conflicte armat, *La Travessia* dispara per l'esquena l'aparició d'un dilema ètic que no ens esperàvem i ens mou a actuar. La dialèctica ja l'apuntava la Sara a *La dona que perdía tots els avions* (2009), protagonista itinerant d'un viatge per tots els no-llocs i hotels del món, aventura que té l'objectiu de fugir de la influència d'un home de qui, al final del camí, acaba imitant gestos i follia.

Miró escolta Sartre mentre ens recorda que els conflictes morals són aquella terrible imposició de la que no podem fugir, ni convertint-nos en eremites. Podríem no creure en la moral, ens diu copiant la famosa broma sobre la divinitat, perquè de fet és la moral qui creu en nosaltres i ens persegueix obligant-nos a triar.

Aquesta és una de les línies de flotació que llegireu a l'obra que teniu entre les mans i que contravé la masegada tesi contemporània, tan popular com espantosament frívola, segons la qual vivim un temps líquid. És justament perquè *passen coses*, és precisament perquè *passen coses que fins ara ens havíem amagat* que el nostre, contràriament al tòpic, és un temps de profunda solidificació de pautes, hàbits i formes de conducta que cal reexaminar. Que la història no pugui segellar-se sota l'amnèsia, que no existeixi refugi possible als malsons assetjadors i que les comunitats aparentment adormides s'hagin de desvetllar per la imposició de l'esdevenidor és la prova final de la presència inclement d'un present al qual, ben aviat, haurem de fer front. El temps en què podíem viure creient en la impunitat de la solitud i en l'autonomia de l'escepticisme, diu Miró, ja és quimera.

2. L'altre, l'intrús, el perill

RAQUEL: Com puc estar al capdavant de res si no goso creuar-me amb la gent que tinc al voltant? Què es pot construir si no ens atrevim ni a mirar-nos a la cara?
(*Temps salvatge*)

VALERIA: No le dé más importancia. Igual no nos vemos nunca más. Y si nos volvemos a cruzar... Esta noche no se acordará de mi cara.
(*Olvidémonos de ser turistas*)

El problema de la disrupció del quotidià i del desvetllament dels personatges que s'hi alienen arriba amb l'aparició d'una alteritat que, a l'obra de Miró, pren la forma de l'intrús. La figura és especialment enriquidora a *Estripar la terra* (2014) i pren cos en Miquel, el nouvingut que altera la pau d'un centre cultural regit per Lluís i Raül, dos mestres avesats a treballar en precari als quals l'arribada d'un tercer desvetllarà antigues enveges i retrets. Emfasitzo el paper d'aquesta obra (tot i que veiem intrusos a la pràctica totalitat dels textos mironians) perquè l'adveniment de Miquel, un personatge que cerca una nova vida en un entorn on ningú no sap res del seu passat, s'escriu en un terreny que no hauria de ser conflictiu, com és la gestió d'un espai artísticocívic i pedagògic, on suposem (erròniament) que l'individu hauria de mirar l'altre amb simpatia. «Potser aquests nanos —tots, o algun d'ells— no han sabut mai més com mirar la gent del seu voltant», diu Miquel referint-se a tothom qui fuig dels seus orígens amb l'anhel d'esguardar els altres amb bonhomia, un desig que l'entorn d'un món regit per la desconfiança li acabarà negant. L'altre no és una oportunitat, diu Miró: és principalment un perill.

Lévinas recorda que l'ètica només és possible si podem mirar els ulls de qui tenim davant amb un esperit de comprensió receptiva. A les obres que us disposeu a llegir, on l'altre sempre és destret i escull, la catarsi arriba precisament quan aquest reconeixement esdevé impossible a causa dels prejudicis. Novament i en idioma sartrià, Miró fila lentament uns entorns socials on l'altre esdevé infernal per naturalesa. La idea s'expressa a la perfecció a *Nerium Park* en la figura d'en Sergi, l'indigent que torba la pau de Marta i Gerard, i no només perquè ataqüi la intimitat d'una parella que cerca la seva particular bombolla, sinó perquè la seva sola existència (la simple alteritat d'un home a qui han robat la dignitat de viure després d'un acomiadament improcedent) subratlla el cinisme amb què Marta exercita la seva tasca de fotre al carrer els treballadors de la seva pròpia empresa. Poc importa que en Sergi sigui un invent que apareix fruit del deliri d'en Gerard, que en Sergi sigui la simple metàfora de la desesperació d'un home madur deixat a la intempèrie, car l'indigent ha comès el terrible pecat de *ser algú altre*, i és en aquest desig de possibilitat-que-destorba on es troba l'essència del seu crim.

En la seva reflexió sobre l'alteritat i l'intrusisme, sembla que Miró segueixi fil per randa un dels eixos centrals de la famosíssima sèrie televisiva *Lost*, en què la

tripulació d'un avió pateix un accident fatal que deixa els protagonistes desamparats en una illa. En aquest entorn feréstec, i amb l'obligació d'imposar-se una supervivència a la que no estaven avesats, els personatges de la sèrie de J. J. Abrams desenvolupen un heroisme comunitari no absent de jerarquies i enveges, en què, al capdavant, tothom se sent molt còmode fent veure que comença de zero i s'adapta a una nova vida. Aquesta moral provisional, on fins i tot les persones més torturades i banals es poden permetre destacar, desapareix quan la comunitat d'accidentats descobreix no estar sola a l'illa dels nous Robinson. Paradigmàticament, el grup de supervivents anomena «*The Others*» («Els Altres») els humans amb els que competiran en aquesta seva nova llar. L'alteritat, en definitiva, és l'essència del perill; la presència d'un *other*, en resum, no és conceptualitzada com una oportunitat-descoberta, sinó com un motiu d'obligada preocupació. A les illes teatrals de Miró, en efecte, els herois es condemnen a no estar sols.

En aquest sentit, i apartant-se novament del paradigma de la liquiditat, a través de les obres que llegireu descobrim com, a partir de la por per aquest altre, de l'intrús pertorbador, no només se'ns explicarà el narcisisme de la solitud al que aspiraven la majoria de personatges, sinó precisament com aquests altres éssers que els contraposen esdevenen el *quadre espectral* (Deleuze) en què els mateixos protagonistes del drama poden expressar totes les seves frustracions personals. No hi ha un excés de violència fàctica al teatre mironià, car la violència és justament allò que, secretament, havia unificat l'aparent tranquil·litat de les comunitats que el conformen. Com recorda el filòsof eslovè Slavoj Žižek, la violència de les societats postmodernes no s'ha de cercar en els grans conflictes globals ni en els esquixos de sang perpetrats pel terrorisme, sinó en la conducta i en el cinisme sacrificial que relliga les societats que aspiren a la pau. És a través de l'altre que descobrim, al límit, com les nostres pròpies formes d'agrupar-nos responien a mitges veritats, a implícits i secrets que, una vegada desvetllats, fan que tot el camí que hem llaurat només sembli terra cremada.

Així ho llegim a l'esplèndida *Obac* (2014) quan assistim a la invasió subtil d'en Dídac, l'antic estudiant de la Júlia que torna fantasmagòricament fins arribar a interposar-se en la seva vida conjugal amb Roger. En un barri on, novament, *no*

passa mai res, la irrupció de l'alteritat és l'excusa que serveix al dramaturg per denotar tota la pila de secrets que la protagonista ha amagat en el seu desig foll d'intimitat. En aquest sentit, l'obra mironiana és la traducció perfecta d'un món on la tecnologia ha eliminat l'impermeable subjecte modern: aquí ja no hi ha secrets, ja no hi ha mirada neta, simplement perquè des del passat sempre pot emergir un altre que acabi reconfigurant-nos la comoditat del present. És la fragilitat, al límit, allò que acaba configurant les relacions humanes, especialment aquelles amb les quals podríem vantar-nos d'exhibir franquesa. En aquest sentit, la figura de l'altre sempre acaba configurant el revers espantós d'allò que nosaltres no volíem veure del nostre propi jo. El teatre és el seu doble, ens ensenyà Artaud, i la idea podria traslladar-se perfectament a la nostra identitat: l'altre acaba essent el mirall on l'individu creia que podia amagar el cantó més horripilant d'ell mateix.

3. No hi ha cases d'algú, només piscines

MARTA: Quan arribo amb el cotxe, veig els llums
del carrer encesos però cap en els pisos... Sembla
un desert. Perfecte, però un desert.
(*Nerium Park*)

És en *Obac* on també trobem un dels racons de pensament essencials del teatre de l'autor, on la porositat del subjecte (i la seva consegüent violentació) s'emparenta arquitectònicament i filosòfica amb la impossibilitat de poder anomenar «casa» a cap espai geogràfic. No deixa d'ésser rellevant que la majoria d'obres que llegireu en aquest volum s'esdevinguin en indrets geogràfics que podríem conèixer per la seva caracterització, en espais o no-llocs de trànsit com ara hotels, però també i sobretot en espais de quotidianitat tranquil·la que es veuen pervertits per la incapacitat humana de conservar-los intactes. Així s'esculpeix la idea a *Obac* amb la surrealista incursió d'un presumpte lladre a la casa de la Júlia i d'en Roger, una *performance* robatòria encara més pertorbadora perquè l'hipotètic pispà no ha furtat cap objecte a la parella. Contràriament, l'hipotètic criminal s'ha assegut al seu llit, ha jugat amb les joguines de la seva filla Aina: el que més molesta a la parella, en la seva pretensió d'aïllament, és que els hagi furtat un bocí d'intimitat, que s'hagi endut, per dir-ho així, un bocí del seu ésser-en-comú. Al món mironià, en efecte, totes les cases tenen sempre les portes i les finestres obertes.

La traducció més òbvia d'aquesta nova uniformització de la vida, en què els ciutadans del món habiten *a casa* però no es reconeixen en els objectes que els envolten, la trobem en la urbanització de *Nerium Park*, un conglomerat de pisos ordits en el temps posterior de la bombolla immobiliària que la Marta acaba veient com un desert uniformitzador. Com passa a la titànica *Temps salvatge*, les urbanitzacions acaben essent l'exemple d'un panòptic foucaultià on la majoria de personatges viuen alimentats per la morbositat de mirar sense que els vegin espiar els seus veïns. Als barris i urbanitzacions *on no passa res* (o *on sembla que res no passi*) els personatges mironians viuen amb l'al·licient de trobar allò que els manca, encastant el nas a la vida aliena. Així també la doble parella de *Fum*, que aprofita l'espai transitori d'un hotel i el *ser-fora-de-casa* per exercitar maldestrament el desig sexual, jugar morbosament amb el perill, i mirar-se l'exterior de la guerra amb certa indiferència: «Estem aquí tancats a les nostres habitacions esperant, observant i prou, mentre davant nostre, un home es clava cops de cap, fins al punt d'esclafar-se'l contra el vidre», diu Jaume com si mirés la televisió.

No és estrany que l'existència del *turista* tempti fortament l'autor per la seva pròpia condició d'esperit que viu en la provisionalitat. En primer terme, com havíem dit, hi ha la fascinació pels indrets que despersonalitzen els seus protagonistes o que n'alteren la quotidianitat. Però també cal fixar-se en l'univers del viatjant, en la interiorització del *propi jo* com un espai turístic que tendeix a emprar el mateix viatge per disfressar la recerca banal del propi sentit i l'esperança de recuperar el passat. A *Olvidémonos de ser turistas* és Carme qui aprofita la transitorietat del viatge per recuperar la memòria d'un fill que ha romàs absent. A *La dona que perdia tots els avions* és Sara qui aprofita l'oportunitat de no trobar-se enlloc per reconciliar-se amb el marit que encara estima. Són les dones mironianes qui carreguen amb la responsabilitat de restituir la memòria i filar de nou la inevitable petja del passat amb la intenció de trobar-hi altres mons possibles. Així la Sara, quan recupera la seva antiga vestimenta per poder recordar com jugava amb el seu marit quan llençava antics parracs a la brossa i els dos especulaven com els escaurién als individus que els recollissin, tot rient.

Aquest sentit de provisionalitat i recerca tenyeix fins i tot els espais de lleure que, aparentment, haurien de conformar la vida joliva dels personatges que sou a punt de descobrir. No és estrany que a l'obra de Miró les piscines, indrets de fanfarroneria social i de diversió de la quitxalla, hi cobrin un sentit fonamental. S'esdevé especialment, com us podeu imaginar, a l'arxipremiada *El principi d'Arquimedes* (2011), l'obra més popular de l'autor, en què un monitor és acusat d'assetjament per un suposat excés corporal amb un infant. L'aigua de la piscina esdevé paulatinament el receptacle on tothom aboca els seus prejudicis; a l'aigua, la nuesa dels homes i l'absència de normativa provoca que el contacte de la pell vagi conformant un espai fora de la llei. A la piscina és on l'Anna, la cap de monitors, té un dels somnis més angoixants que trobem en l'obra mironiana. «Quan la piscina està plena de nens que salten a l'aigua i criden no saps mai si és només que s'ho estan passant bé o és que els està passant alguna cosa (...) Em miro la piscina i està buida», diu el personatge, mentre recorda com sovint imagina que els infants s'ofeguen a l'aigua sense que la seva determinació ho pugui impedir.

També hi ha piscina a *Nerium Park*, l'únic indret on el desert de la urbanització deixa i permet espai a en Gerard per gaudir del seu present, l'indret on es banya amb el seu company indigent a esqueses de la seva parella i on, misteriosament, acabarà flotant davant la impotència de la Marta. La darrera piscina mironiana, que encara tenim ben present a la retina, es troba a la urbanització de *Temps Salvatge*; el petit racó en què la Ivana aprofita per escapar-se de la seva àvia, bo i conscient que tothom la mira de nit, mentre s'hi banya nua per combatre solitud i calor. La piscina és el refugi on aquest deliciós personatge, una espècie de Lolita que sembla tenir un doctorat en Kierkegaard, entén finalment que no només li és impossible escapar de la mirada aliena, sinó també del pes genètic del seu passat. Rebatejada per ella mateixa com a Iguana, exposant el seu cos a la piscina, el personatge és, de nou, un vèrtex on convergeix el desig pervers d'allò que s'amaga: «Us noto passar... com algú s'atura... corregeix el pas... fa veure que mira alguna cosa del jardí o la piscina... fins i tot algun veí posant-se la mà a la butxaca com si busqués les claus, la cartera, o el mòbil, però no... Què creus que deuen buscar?».

4. Un lloc bonic per viure

DONA: Aquell és el meu avió. Jo hauria d'anar
en aquell. N'he perdut tants... que també he
perdut el compte. M'he passat tantes hores
assegada aquí, mirant com s'acabaven
desdibuixant en un punt remot...
(*La dona que perdia tots els avions*)

És també la jove Ivana / Iguana d'aquest *Temps Salvatge* la que interpel·la sovint els seus nous veïns, preguntant-los, retòricament i amb ironia, si la seva urbanització és «un lloc bonic per viure-hi». Després de rellegir l'obra mironiana, hom no pot deixar de pensar que la majoria dels seus personatges cerquen simplement i infructuosa això, un indret bonic per viure. Que aquesta lluita acabi en fracàs o impediment no transforma l'obra de Miró en una contínua flagel·lació del natural optimisme amb què els éssers humans afrontem la vida i l'honesta naïvetat amb la qual cerquem espais on conviure i intentar crear àmbits de felicitat. L'autor no es dedica a maltractar els seus personatges per un goig sàdic, sinó que els utilitza perquè l'espectador rellegeixi el seu temps a través de les pròpies ànsies, preocupacions i, finalment, les seves derrotes intransferibles. Són aquestes, les *coses que passen* en l'obra de Miró, un punt d'advertiment ètic que no és final ni objectiu de folls, sinó la propedèutica necessària per intentar anar edificant, de mica en mica, aquest misteriós indret bonic per viure que tots anhelem. El lloc bonic potser no existeix, però el mateix d'acte d'adonar-se'n ja implica un cert oasi.

Esteu a punt de llegir una obra monumental (no en quantitat, sinó en riquesa) que jo descriuria justament com la recerca d'aquest indret bell i anhelat. Potser aquest oasi no sigui físic, sinó que es configuri en un espai imaginari on el lector visqui més conscient dels orígens de la seva por, de la seva recança mandrosa a mirar l'altre sense prejudicis, de la seva perícia en guardar secrets que acaben condemnant les seves relacions amoroses a la parsimònia. Quan escrivim que l'obra que ara mateix llegireu és una ètica sense moralismes ho fem perquè el teatre mironià és una filosofia, i és per tant una ètica que sorgeix detectant tots els perills que hem anunciat en aquest breu preàmbul. Una ètica, en definitiva, sempre es configura com un toc d'alerta per posar entre parèntesi (Husserl / Foucault) tots

els hàbits que fins ara ens han configurat la identitat de país irreflexiva. Però l'ètica de Miró és un teatre de primera, un teatre que assumeix la tasca titànica d'assenyalar els perills que afrontem mentre té la decència de no solucionar aquest àmbit d'enorme complexitat amb quatre receptes de moralisme. En l'univers mironià, wittgensteinianament, l'ètica no s'explica: simplement, es mostra.

Xavier Albertí recorda sovint, parafrasejant Norbert Elias, que el teatre és el darrer ritus civil que li queda a la nostra civilització, la qual cosa pretén dir, en paraules del nostre estimat director i home de teatre, que la literatura feta per l'escena té la missió principal de renovar contínuament els nostres pactes de convivència i exposar-los al nostre escrutini. El teatre ens ajuda, certament, a repensar allò que els filòsofs moderns anomenaren contracte social i així respondre a la pregunta de «per què vivim en societat?». Aquesta ja és una qüestió antiga en aquest present nostre, marcat no només per la guerra sinó per la desconfiança, el reconeixement de l'altre com a intrús, etcètera. Penso que aquesta pregunta troncal, que remet als orígens dels nostres pactes civils, caldria que fos escrita de nou sota la forma: «per què, malgrat tot, encara continuem vivint junts?». M'atreiria a dir que el teatre mironià té aquesta pregunta al sotabosc de la seva preocupació més íntima i pretén retratar el nostre present perquè la puguem afrontar sense apriorismes, amb la consciència de les nostres tares i amb un petit espai per l'esperança d'assolir el nostre *indret bonic per viure* des d'on poder respondre-la com cal.

Teniu a les mans un recull de literatura on hi passen coses, curull d'indrets que us donaran aire per sortir del desert. Hi veureu una ètica que es mostra. La moral i la conducta, com passa sempre, serà cosa vostra. Aquí hi ha, en efecte, el vostre avió particular. No mireu al cel, agafeu-lo.

Que gaudiu del teatre.

Bernat Dedéu

Barcelona, maig del 2018