



**GASTON GILABERT, «Pròleg» a *La travessia*, editorial Comanegra, 2016.**

Josep Maria Miró neix com a dramaturg a la primera dècada del segle XXI, quan s'albira una generació de dramaturgs joves que desafien esquemes utilitzats pels seus immediats antecessors. Aquesta voluntat de trencament porta aquesta generació per camins diversos perquè són diferents els models i referents que influeixen a aquestes noves dramaturgies. En el cas de Miró, s'aparta deliberadament de certes tradicions teatrals i abraça determinats recursos del teatre contemporani en una combinació única. A més, en els seus textos trobem una sensibilitat artística especial, una mirada que redimensiona la realitat i uns personatges amb consciències ètiques molt interessants, elements que no passen desapercebuts als seguidors de les seves obres.

Els títols mironians mai són en va i tenen una càrrega significativa que contribueixen en bona mesura a la construcció del primer horitzó d'expectatives. El títol de *La travessia* ja anticipa unes coordenades d'espai i de temps que impliquen trànsits i transicions en molts sentits. El més

evident és el físic: el text comença en un campament d'ajut humanitari «al cul del món» —com diu l'Isaac— i acaba, cinc anys més tard, a una gran ciutat. Aquest periple, però, està totalment subordinat a un viatge molt més extrem: el que transcorre principalment per les fissures identitàries i existencials de la protagonista. Els espais i els temps objectius queden, per tant, relativitzats i densificats per les vivències personals i la memòria en un trajecte introspectiu en què el subtext de vegades és molt més eloqüent que el mateix text.

D'entrada, que l'obra s'inauguri en una missió de salvament i socors de ferits enmig d'un conflicte bèl·lic i que la protagonista sigui una religiosa amb un concepte preestablert de salvació —i, per tant, de temps i de finalitat en el sentit judeocristià— és un gran encert de Josep Maria Miró, perquè està introduint en aquesta odissea pel desert, ja polifònica per si mateixa, un component metafísic i un enfrontament ètic que planaran durant tot el text i que acabaran soscavant, en l'anonimat de la ciutat, tota certesa, tot dogma i tota heroïcitat. Des d'una mirada radicalment contemporània, Miró ha sabut fotografiar —probablement influenciat per la seva formació

periodística— les esquerdes de la nostra societat líquida, l'anhel de la unitat perduda per part del subjecte fragmentat i la impossibilitat de la comunicació interpersonal mitjançant la mateixa lògica que serveix al discurs hegemònic i mediàtic.

Aquesta mirada precisa del conflicte particular que aflora des de la quotidianitat a *La travessia*, però que ens parla d'una realitat social pròpia de la ciutadania del segle XXI, ja forma part de l'univers dramàtic de Miró del qual també són fruits saborosos obres com *El principi d'Arquimedes*, *Fum*, *Nerium Park* i *Obac*. Som davant, per tant, d'una contribució a la literatura dramàtica i l'escena d'avantguarda internacionals que té com a precedents —i se'n poden rastrejar petjades— almenys Schnitzler, Beckett, Pinter i Bernhard, i que cal posar en la línia i al costat de Lluïsa Cunillé pel que fa a la renovació del teatre català contemporani.

El règim d'excepció en què es troba la Germana Cecília al campament d'ajut humanitari, constantment amenaçat per la guerra i les atrocitats que es cometen al voltant, és evidentment un espai inhabitable, on totes les relacions humanes amb altres cooperants, malgrat la intensitat de les

vivències, estan condemnades a la provisionalitat i la precarietat. En aquest no-lloc, en el sentit amb què Marc Augé emprà el terme, tot és transitori, liminal i, sobretot en aquest marge, de la vida a la mort només hi ha un pas, una petita travessia, capaç, però, de canviar-ho tot per sempre. És en una terra de ningú on personatges com la Germana Cecília o el Rai van a la recerca d'una realització personal o d'una autenticitat ètica que no troben a la ciutat sense saber que la inhabilitat dels no-llocs és un constructe de les persones, també d'ells mateixos i que els acompanyarà allà on vagin. En aquest sentit el lector experimenta una sensació d'estranyament, que Miró no explicita però que sentim fins al moll de l'os quan la Cecília i el Rai es retroben al final de l'obra, cinc anys més tard, a la ciutat.

Aquella zona de pas inicial desterritorialitzada, on no es podien llegir les identitats, ni les històries personals o col·lectives, és una sinècdoque de la gran zona de pas en què s'ha convertit la ciutat, igualment transitòria, anònima i desproveïda d'una càrrega afectiva. Precisament el que la Cecília anhela a la urbs és retrobar-se amb una part de si mateixa, del passat al campament, però totalment residual: no la humanitat amb què salvava vides i ajudava tothom

desinteressadament, sinó l'instant fugaç en què algú va oferir-li ajuda a ella, agafant-li la mà, enmig del caos. Aquest moment, que dura poquíssims segons i que Miró fa que passi en absolut silenci, és d'una eloqüència magnífica: és el virus que inoculara en ella i, a partir d'aquest moment, res no serà el mateix, ja que aquest gest d'humanitat —que per primera vegada no dona sinó que rep— farà trontollar una identitat aparentment forta que s'havia esforçat a construir. I el gest, no ho oblidem, no té res de grandiloqüent, és d'una heroïcitat quotidiana, a l'abast de tothom i per participar-hi no cal fer cap viatge llunyà, però sí una travessia interior.

Miró ens parla de mística, sí, encara que en una direcció diferent de la que estem acostumats en la nostra tradició: no es tracta d'una profana que accedeix a la transcendència mitjançant una revelació divina, sinó d'una religiosa que, a partir d'una epifania secular —el gest del fotògraf, però també la confessió de la nena abans de morir i el monòleg del camioner—, reneix i veu una altra realitat. Sembla com si els ulls que han foradat violentament la criatura que mor en braços de la Germana Cecília li

haguessin estat conferits a ella a través d'aquest ritual profà d'iniciació marcat per l'atzar.

Si en *El principi d'Arquimedes* i *Nerium Park* en virtut d'un enigma corrosiu assistíem a la formació i el deteriorament d'un discurs individual i socialment inestable, a *La travessia* el discurs, el llenguatge i les seves omissions, configuren també un tema central. La diferència que fa que canviïn tots els significants rau en el personatge principal a qui acompanyem sempre en aquest periple. Habituada a una existència compromesa amb uns valors però també amb unes jerarquies i uns dogmes rígids, la Germana Cecília és abocada a una vivència del real per a la qual no ha estat preparada ni té cap full de ruta: «Pots estar al mig del mar i ofegar-te de dues maneres: per no saber nedar o sabent-ne i no tenir clar per on has de tirar», diu al segon acte.

Aquesta fosca però alhora clarivident travessia té un llindar que Miró fa transcórrer en l'espai desèrtic i nocturn del quart acte, on la Germana Cecília dialoga, o millor dit, assisteix als llargs i logorreics monòlegs de l'Òscar, el camioner gràcies al qual deixa enrere la seva vida anterior. El guia d'aquest èxode pel desert de ressonàncies bíbliques és un Moisès postmodern i grotesc que, sense

ser profeta, revela informació del passat i del futur que afecta la protagonista i vomita les pròpies vivències en un flux de consciència bernhardià farcit de repeticions, preguntes retòriques i canvis bruscos de continguts. Quant a estil poètic i estratègia dramàtica, clarament Miró ha creat en aquest acte una illa en el bell mig del text, gairebé com una obra inserida en una altra obra, on dóna cabuda i carta de naturalitat a l'element metafísic, oníric i màgic.

L'heterogeneïtat de materials sobta perquè a *La travessia*, encara que hi hagi una voluntat de deslligar els espais de referents reals i concrets —no se'ns diu on és la missió humanitària o la guerra, ni quins són els bàndols, ni on és la gran ciutat que apareix al final—, està fortament arrelada a la realitat: Miró ha deixat el text deliberadament incomplet perquè sigui el lector o l'espectador qui acabi de construir el sentit d'una tragèdia quotidiana i contemporània que pot tenir molts noms i representar-se alhora en molts indrets. I aquestes llacunes no només les insereix pel que fa als espais i als referents històrics, sinó també en aspectes clau de l'argument on ens falta informació i eines per descodificar el món de l'escena, reflex de la impossibilitat d'abastar certes coses en el nostre. Per tant, malgrat allunyar-

se del caràcter testimonial del document històric i de les consignes precises, s'aprecia la poètica de la representació d'allò real, amb tota la seva densitat, acompanyada d'un fort compromís de l'autor amb el present. Potser no és casual que Miró anés de voluntari als Balcans (1996-1997) i que exercís de professor d'historiografia a la Universitat Autònoma de Barcelona en el postgrau Independent Reporter - Welcome Sarajevo (2007), organitzat per una agència de fotoperiodisme.

Només en l'acte quart sentim una amenaça de canvi en les regles del joc de la representació de la realitat. Aquest Virgili extravagant que acompanya la protagonista en la seva davallada als inferns trenca el discurs i la sintaxi convencionals, distancia l'espectador i obre una escletxa en la quotidianitat de les relacions deshumanitzades. Miró ha buscat un moment i un espai propicis per a aquest ritual de pas —«Aquest és el punt que ho separa tot», diu l'Òscar—, un punt quant a pausa divisòria però també un punt de fuga cap a allò desconegut i fins i tot sinistre. L'artífex d'aquesta revelació d'estranya gravetat és un camioner, amb les seves supersticions i comentaris de vegades risibles que recorden la ironia amb què Shakespeare disposa bona part



de la comicitat metafísica de *Hamlet* en el personatge de l'enterrador que cava la fossa per al cadàver d'Ofèlia. El príncep de Dinamarca en surt transformat d'aquest encontre, també la Cecília. L'Òscar explica vivències, històries llegendàries i costums de la zona que tenen un paral·lel amb ella i amb el seu procés de metamorfosi. Aquest acte, altament simbòlic i al·legòric, acaba amb una altra revelació: la mateixa Cecília ha parlat en somnis i explica les imatges, aparentment sense sentit, però que haguessin fet les delícies de qualsevol freudià pel seu contingut latent.

Crida l'atenció que a l'inici d'aquest acte el camioner diu que ha parlat mentre somniava però no sabem què ha somniat fins al final del mateix acte. Subratllant el caràcter de teatre dins del teatre, com si al místic quart acte s'hagués produït una condensació del significat del que ha passat i del que passarà, Miró opera d'igual manera a l'inici de l'obra amb les paraules que diu a cau d'orella la nena i que no sabem fins al darrer fosc, ja que són les darreres paraules del text. Aquesta estratègia de dilació en les informacions aporta una opacitat característica present en la resta d'obres de l'autor, que de vegades fa servir en clau

de *thriller* psicològic, disposant una intriga i una exaltació nerviosa, no tant per als personatges sinó sobretot per als espectadors i lectors que volem prendre partit i se'ns nega la informació que necessitem per fer-ho. Seguint Brecht, encara que afegint un gir postmodern, Miró ens nega la participació en el món emocional dels seus personatges, com si volgués fer-nos sentir la incomoditat d'habitar un camp minat i haver de construir un món sense llibret d'instruccions.

En aquesta realitat insondable, els personatges mironians —radiografia precisa de la societat contemporània i dels nostres sentiments i emocions— no són ni poden ser carn de màrtir. No obstant això, se senten impulsats a caminar endavant —«No miris pel retrovisor. Sobretot, evita mirar pel retrovisor», aconsella el guia en el desert—, deixant enrere una part d'ells mateixos. Amb aquesta filosofia, Miró és plenament hereu de Walter Benjamin, un dels pensadors més preclars del segle XX i albirador del foc que havia de venir. En les seves *Tesis sobre la filosofia de la Història*, tot interpretant un quadre de Paul Klee, Benjamin ajuda a explicar aquesta sensació que desperten els personatges de Miró:

Hi ha un quadre de Klee que es titula *Angelus Novus*. Representa un àngel com si estigués a punt d'allunyar-se d'alguna cosa que mira fixament. Té els ulls desorbitats, la boca desclosa i les ales esteses. L'àngel de la història se li deu assemblar. Té l'esguard girat al passat. On nosaltres veiem una cadena de dades, ell hi veu una catàstrofe, que no para d'acumular ruïnes sobre ruïnes i que ell tragira amb el peu. Voldria aturar-se, despertar els morts i reajustar el que està trossejat. Però bufa, del paradís estant, un vent oratjós que se li ha embullat a les ales, talment fort que ja no les pot tancar. Aquest vent oratjós l'empeny irresistiblement cap al futur, al qual està d'esquena, mentre el cúmul de ruïnes creix i creix davant seu i omple el cel. Això que anomenem progrés és aquest vent d'oratge.

En el context de sobreestimulació sensorial i d'informació propi del segle XXI, ens sentim compel·lits constantment a emetre respostes per seguir endavant i no se'ns permet aturar-nos, qüestionar-nos les clàusules abusives dels contractes socials, per la velocitat vertiginosa exigida en els intercanvis. *La travessia* és en aquest sentit un text d'una

gran honestedat que té un horitzó ètic irrenunciable. Hi ha desencís, tedi vital, però també espai per a una reflexió que permet una mirada crítica i fins i tot esperançadora.

Els personatges se saben condemnats a ser jutjats per la seva façana exterior, però hi ha sincronies, de vegades buscades per ells mateixos, que fan caure totes les màscares durant breus instants. Una mena d'anagnòrisi postmoderna en virtut de la qual hom es reconeix i es comprèn en l'alteritat, malgrat viure en un context de soroll i de confrontació. És en aquest mar de boira que grans individualitats com la de la Cecília senten el desig de compartir un codi ètic per ancorar-se i sostenir-se, per creure que les seves empreses titllades de temeràries no són desproporcionades a les seves forces. Aquestes connexions són, però, fugisseres i gairebé miratges. L'epifania de la Cecília fa que s'integri en la realitat renunciant a l'autosacrifici per causes perdudes i no queda rastre de la força inicial amb què empenyia la pedra vessant amunt, potser perquè ha descobert que les pedres sempre roden cap avall. Com un Quixot contemporani, està condemnada a viure en la marginalitat de qui se sap naufrag en una ciutat saturada de vaixells.



En definitiva, Josep Maria Miró, amb *La travessia*, ens presenta un teatre d'idees en gestació on algunes veuen la llum gràcies a la paraula poètica i d'altres gràcies als silencis o reaccions no verbals, «potser només un sospir, una mirada o un petit gest» com acostuma a acotar en les seves obres. Aquestes estratègies, juntament amb la combinació i la connexió entre l'experimentació formal i la profunda reflexió temàtica de la contemporaneïtat —eixos transversals en la seva carrera dramaturgica—, estan catapultant l'autor a la primera línia del teatre català d'avantguarda, on ja té un lloc destacat.