



LAURENT GALLARDO, «Josep Maria Miró, un autor polític», xerrada pronunciada a la Sala Beckett el 2 de febrer de 2018.

Abans de començar, voldria donar les gràcies a la Sala Beckett i al Teatre Nacional de Catalunya per aquesta invitació. És un plaer ser aquí amb vosaltres per parlar del teatre de Josep Maria Miró. Es un plaer però també és una dificultat. I crec que això no pot ser ben bé una conferència perquè no es pot fer una conferència sobre un amic. En un petit assaig sobre l'amistat, el filòsof italià Giorgio Agamben explica que l'amistat implica una proximitat tan gran, tan forta, que anul·la la possibilitat de pensar l'altre com un ésser autònom, diferent. Això vol dir que l'amic no se'l coneix. L'amic, se'l reconeix. Se'l reconeix a través d'unes afinitats electives que, en el cas que ens ocupa, alimenten una mateixa manera d'entendre el teatre i, per tant, d'entendre la vida. Així doncs, més que fer una conferència sobre l'obra de Josep Maria Miró d'una manera distant i objectiva (com ho fem habitualment els universitaris), m'agradaria compartir amb vosaltres una lectura més personal, i potser també més intuïtiva, per intentar explicar



allò que em captiva i em commou en la seva manera d'entendre el teatre.

Vaig descobrir l'obra de Miró l'any 2010. Llavors, la Sala Beckett organitzava un intercanvi amb Théâtre ouvert, una sala mítica del teatre francès, on van començar la seva carrera autors tan emblemàtics com Bernard-Marie Koltès o Jean-Luc Lagarce. I la idea d'aquest projecte era presentar, a través de lectures, dues peces d'autors francesos a Barcelona i dues peces d'autors catalans a París. Com que calia llegir les obres en versió original per fer la tria, al projecte també hi participàvem uns quants traductors de la Maison Antoine Vitez que és el Centre internacional de la traducció teatral. I em va tocar llegir els textos que el Víctor Muñoz de la Sala Beckett em va enviar. Recordo que n'hi havia molts. Alguns interessants, altres menys. I és així com, una tarda de primavera, l'atzar (o «le hasard objectif» com diuen els surrealistes) em va posar a les mans *La dona que perdia tots els avions*. Una obra d'un tal Josep Maria Miró sobre una dona en crisi, la Sara, una mena de turista professional que viatja arreu del món per redactar informes sobre els països que visita. Al començament de l'obra, la Sara seu al porxo d'una casa colonial, en una illa

tropical, i s'adona de sobte que ha perdut la vista. Entenem a poc a poc que aquesta casa colonial va pertànyer al seu marit, que va morir a l'illa en unes circumstàncies estranyes. I en aquest moment de feblesa, s'acosten a ella un home i una dona, autòctons, amb intencions dubtoses que faran aflorar el patiment i les frustracions d'aquesta dona. No explicaré l'obra però recordo que, quan la vaig llegir, jo acabava de traduir *Barcelona, mapa d'ombres* de la Lluïsa Cunillé, un text que m'havia impactat moltíssim. I vaig tenir la sensació que *La dona que perdia tots els avions* era una obra germana, una obra que explorava la condició humana, la seva fragilitat i sobretot el dolor. I no ho feia des d'una actitud exhibicionista o patètica, entre altres coses perquè el dolor veritable és massa íntim perquè es pugui representar. Precisament, el que havia aconseguit amb aquesta obra en Josep Maria era representar la invisibilitat d'aquest dolor.

He de dir que la lectura va ser una experiència d'una intensitat brutal que encara recordo amb una forta emoció. Per primera vegada, vaig tenir consciència de compartir una idea del teatre que justificava la meva feina com a traductor. I crec que la meva emoció no tenia a veure amb

la comprensió de l'obra (de fet, crec que encara no l'entenc) sinó amb el dubte, amb el dubte profund que em va suscitar. Era com si la crisi vital d'aquesta dona, la Sara, hagués fet trontollar les meves certeses. I estic convençut que una de les característiques essencials del teatre d'en Josep Maria rau en la força d'aquest dubte. Vaig intentar explicar-ho al pròleg del *Principi d'Arquimedes* quan deia: «Les obres de Miró desorienten, pertorben, intranquil·litzen; obren nous horitzons en què les coses que veiem semblen adquirir de sobte una espessor que enterboleix progressivament les perspectives». Crec que l'art no serveix per desvelar el sentit de les coses sinó per fer-nos dubtar de la realitat mateixa. I precisament una de les últimes obres de Josep Maria Miró, *La travessia*, ens parla d'això: què passa quan perdem la fe i s'ensorren les nostres certeses?

Segurament, aquest escepticisme, que és una constant del seu teatre, s'explica per l'experiència que en Josep Maria Miró va tenir com a periodista. Jo diria (és una hipòtesi) que el seu desencís amb l'ètica periodística (només cal llegir la premsa avui per entendre això) l'ha portat cap l'escriptura dramàtica, és a dir, cap a un àmbit de creació que

qüestiona constantment la relació de l'art amb la veritat. I en aquest sentit, no és gens sorprenent que un dels seus autors de referència sigui Harold Pinter. De fet, l'un i l'altre comparteixen una mateixa obsessió per la veritat, o millor dit per les veritats, perquè, com assenyala Pinter: «en el teatre, la veritat sempre és esmunyedissa. Mai no l'acabes de trobar, però la recerca resulta compulsiva. La recerca és clarament el que impulsa l'esforç. La recerca és la teva feina [...] Però l'autèntica veritat és que al teatre no hi ha res semblant a una única veritat. N'hi ha moltes. I aquestes veritats es desafien, reculen, es reflecteixen, s'ignoren, es prenen el pèl, estan cegues davant les altres». Aquestes línies, les hauria pogut escriure perfectament en Josep Maria perquè el seu teatre també funciona com un espai de resistència davant de la Veritat (amb majúscula)... que és precisament l'eina que fa servir el poder (sigui quin sigui) per adoctrinar-nos. I, segurament, les dues obres que millor il·lustren aquesta resistència són *El Principi d'Arquimedes* i *Nerium Park*. A la primera, un entrenador de piscina és acusat d'haver fet un petó a la boca a un nen i a, partir d'aquest dubte, tota l'obra segueix una estructura ambivalent que no permet determinar si realment l'entrenador és culpable o innocent. A *Nerium Park*, Miró

juga també amb aquesta ambivalència. Entrem a la intimitat d'una parella, en Gerard i la Marta, que es muden a una urbanització deserta, allunyada de la ciutat. En Gerard perd la seva feina i, com que es queda tot el dia sol a casa, explica a la Marta que s'ha fet amic amb un noi, un tal Sergi, un marginal que també ha perdut la seva feina i que s'ha instal·lat al local de les bicis. Però no hi cap element textual que ens permeti dir si el Sergi existeix realment o si és una invenció d'en Gerard. Així doncs, veiem com Miró, seguint les passes de Pinter, representa el món com un lloc obert a la significació de tal manera que el teatre no és mai una resposta al misteri de la vida. La seva funció és el dubte permanent.

I la pregunta que ens hem de fer és: per què? Què implica aquesta resistència davant de la Veritat (amb majúscula)? Quan en Josep Maria em va demanar que escrigués el pròleg del *Principi d'Arquimedes*, vaig posar com a títol: *Josep Maria Miró, un autor polític*. Es un títol difícil de portar per un autor. A més a més, va tenir èxit i, a la premsa, els crítics el van reutilitzar (això diu molt de l'estat de la crítica en aquest país, però no entrarem en aquest debat). Avui, amb una mica de distància, aquest títol no em

sembla del tot encertat. Primer, cal dir que el teatre sempre és polític perquè representar la realitat significa determinar una manera d'interpretar-la. I sabem, des de Brecht, que el teatre més polític és aquell que pretén no ser-ho. D'altra banda, hem de dir també que si la dimensió política d'una obra està relacionada amb els temes que tracta també té a veure amb la manera de tractar-los. Hi ha una reflexió de Brecht que resumeix perfectament aquesta idea. Diu: «el realisme no és reproduir les coses reals sinó mostrar com són realment». És a dir que el realisme com l'entén Brecht és una qüestió formal. En el cas d'en Josep Maria, és evident que la seva obra respon a la necessitat de tractar l'actualitat i aquí veiem la continuïtat amb la seva feina com a periodista. Per exemple, al *Principi d'Arquimedes* qüestiona l'equilibri precari a la nostra societat entre llibertat i seguretat, a *Nerium Park* el punt de partida és la crisi immobiliària, a *Cúbit* tracta el tema de la memòria col·lectiva i les relacions entre el primer i el tercer món travessen tot el seu teatre des de *La dona que perdia tots els avions* fins a *Olvidémonos de ser turistas*, passant per *Fum* i *La travessia*. Per tant, el teatre de Miró és polític (en el sentit grec de la paraula) perquè tracta temes relacionats amb la *polis*, és a dir amb la col·lectivitat. Però també ho és

formalment perquè marca una ruptura amb un teatre que dicta a l'espectador com ha d'interpretar el missatge de l'obra. I precisament, la poètica teatral de Miró exigeix de l'espectador que es comprometi en el debat social que planteja l'obra. Ha d'assumir una llibertat i, per tant, una responsabilitat que l'implica èticament. Perquè, èticament, no és el mateix considerar que el Jordi del *Principi d'Arquimedes* és culpable o innocent, com no és el mateix acceptar que el Sergi de *Nerium Park* existeix o és una invenció d'en Gerard. El que s'emmiralla en el teatre de Miró no és la realitat, som nosaltres mateixos, amb les nostres certeses, els nostres dubtes i també les nostres pors. Per tant, quan afirmo que Josep Maria Miró és un autor polític no vull dir que defensa una veritat (per molt que m'agradi aquesta veritat), vull dir que està compromès amb l'emancipació de l'espectador, que també és un ciutadà.

Aquesta dimensió social representa un vessant important de l'obra, però també n'hi ha un altre: és una evidència que l'univers teatral del Josep Maria és profundament íntim i, molt sovint, al conflicte extern respon a un conflicte intern. Ho diu clarament el personatge d'Eva a *Fum*: «Es com si

tot allò d'allà fora m'estigués passant per dins». Com si la revolta que acaba d'esclatar al país on es troben els personatges fes trontollar també el seu fràgil equilibri personal. De fet, el personatge mironià és un ésser en una situació sempre precària, que dubta i que oscil·la entre la realitat i el desig, l'estancament i el moviment, és a dir entre una existència còmoda però insatisfactòria i el risc d'un desequilibri que podria ser sinònim de plenitud o de remordiments. L'obra està poblada per personatges valents, com la germana Cecília de *La travessia*, disposada a masturbar un moribund per caritat cristiana i que intenta reconstruir la seva vida havent perdut la fe; personatges que donen una impressió de força per amagar el seu dolor, com la Laura de *Fum*, segurament una de les figures més fascinants del teatre de Miró; personatges mesquins com el Jaume, l'home de la Laura, que l'abandona fugint en cotxe i que finalment torna perquè s'adona que té la mà paralitzada i que, sense l'ajut de la Laura, no pot marxar. Són personatges que utilitzen el llenguatge per protegir-se, per amagar la seva vulnerabilitat. Que voldrien conèixer la veritat però que al mateix temps senten temor per ella. És un univers on conviuen les mentides piadoses i les confessions esfereïdores. De fet, el que interessa a Miró no

és el llenguatge de la veritat sinó la veritat del llenguatge: escriure des de la consciència que les paraules no diuen el que diuen sinó el que semblen dir.

Per totes aquestes raons, aquest teatre exigeix dels actors precisió en l'ús del llenguatge i contenció perquè el que el text amaga importa tant com el que desvela. I el seu espai de predilecció són les sales amb un aforament reduït, com la Beckett o com la Sala Petita del Nacional. Des d'aquesta perspectiva, l'últim text del Josep Maria, *Temps Salvatge*, representa un nou repte: escriure una obra per la Sala gran del Nacional (sala impossible) sense renunciar a l'essència del seu teatre, que rau precisament en aquesta exploració de la intimitat? No vull parlar de l'obra perquè encara no s'ha estrenat però el que puc dir és que *Temps salvatge* és un text d'una actualitat brutal, profundament mironià, que, en la línia del *Principi d'Arquimedes*, qüestiona l'emergència a la nostra societat d'un nou feixisme, provocat per la instrumentalització d'aquest sentiment primari que és la por de l'altre.

A través d'aquest breu recorregut per l'obra d'en Josep Maria, veiem que el marc sociocultural on se situa és el món occidental. Aquesta és la seva manera d'assumir

l'autoria catalana. Una manera que li permet ser avui un des autors catalans més representats fora de Catalunya, que ha trobat a l'Argentina i a Uruguai un públic fidel que comparteix la seva manera d'entendre el teatre. A França, la seva escriptura sedueix cada vegada més els directors per aquesta capacitat de joc amb l'ambivalència. I, de fet, *El principi d'Arquimedes* i *Fum* han estat llegides a la Comédie-Française. En realitat, fora d'aquí, quan parlem de «teatre català», el que importa no és «català», és «teatre». Que Miró escrigui en català és una circumstància, que el seu teatre connecti amb públics tan diferents demostra que té una fibra universal. I la té perquè el seu punt de partida és la condició humana.

No puc acabar aquesta petita xerrada sense donar públicament les gràcies al Josep Maria per la seva confiança, la seva generositat, la seva amistat. És un orgull ser el teu traductor i que, a França, al meu país, el teatre català estigui associat amb el teu nom. Teniu aquí un autor amb una obra ingent, que reafirma la necessitat del teatre com a eina social per emancipar-nos de la veritat, de la Veritat (amb majúscula), que potser no és res més que un gran mentida.