



**JOSEP MARIA MIRÓ, «Jugaré a no posar-ho fàcil»,
revista *Proscenium*, [2017].**

Quan començo a escriure una nova obra sento una responsabilitat enorme com no l'havia sentit abans. Fa anys, possiblement, ho feia des d'un lloc més inconscient, sense el valor i la transcendència que d'un temps ençà atorgo al fet d'escriure teatre. Potser, per això, sense renegar de res, sempre dic que hi ha uns primers textos que eren provatures, amb més o menys fortuna, però que hi ha una obra que marca un punt d'inflexió i que considero com la primera i des d'on assumeixo que sóc autor teatral: *La dona que perdia tots els avions* (2009). Quan parlo d'aquesta responsabilitat, no em refereixo a la possibilitat de ser produït, ni a la recepció, ni si agradarà o no... No vull dir que, en algun moment, un no hi pensi, però, afortunadament, també aprèn a relativitzar-ho i a situar-ho en el lloc precís que li correspon. Em refereixo a una qüestió essencial que té a veure amb per què escric teatre i quin és el tipus de teatre que vull fer.

Per mi hi ha una qüestió prioritària a l'inici de cada nou text, que té a veure amb un interrogant que em formulo i unes

inquietuds, preocupacions i motivacions que conformen el contingut. Aquest estadi temàtic, però, seria traslladable a d'altres gèneres, disciplines i registres, des de la narrativa, la poesia, la dansa, el cinema, una instal·lació o una peça d'art. Igualment prioritari com aquest element conceptual n'hi ha un altre que no és transferible ni a d'altres gèneres ni registres i que sovint és el més difícil de determinar i que conforma allò que anomenem teatralitat. D'entrada sembla una obvietat però a l'hora d'articular-ho no ho és ni tan evident, ni tan fàcil. Suposo que d'aquí la necessitat de trobar i articular més enllà d'allò que es vol parlar i d'una trama, mecanismes i estratègies en l'escriptura —a través de la potencialitat de la paraula— que determinin això que anomenem teatralitat. El 2004, cursava segon a l'Institut del teatre, en una de les primeres classes de dramaturgia amb en Sergi Belbel ens va fer un parell de preguntes fonamentals: Què diferencia l'escriptura teatral de qualsevol altre tipus d'escriptura? Què determina que un text sigui teatral? No massa més tard, al 2005, Xavier Albertí s'havia llegit un dels meus primers textos. Ara penso, ¡quina vergonya! Vam quedar per comentar-lo i em va dir: «vols, de debò, que et sigui absolutament sincer?». Crec que aquell dia, sense saber-ho aleshores, vam signar una mena

de contracte indefinit d'innegociable honestedat.

«Evidentment, que sí», li vaig respondre. Poques vegades a la vida m'han fet una crítica tan demolidora. Recordo, altre cop, la incidència en el concepte de teatralitat.

Després d'aquell xàfec, en Xavier, amb una gran placidesa, va dir-me: «Josep Maria, no et diria tot això si de debò no cregués que tens coses a dir i que aquí darrere hi ha alguna cosa interessant». Va afegir una frase que després li he escoltat altres vegades: «tranquil, que això és una carrera de fons, un comença a ser un bon dramaturg a partir dels setanta anys». Agrairé sempre la sinceritat i la falta de condescendència. I que aquell dia tornés a casa amb la sensació que ho tenia tot per fer. Com la continuo sentint avui i d'aquí aquesta responsabilitat amb un essencial. És important tenir una mirada, un discurs... però, a més, fa falta articular teatre. Aquesta tan citada teatralitat pot passar per múltiples llocs però en el meu cas, que el meu gust passa per l'escriptura, sabia que el repte era aconseguir articular-lo a través de la paraula. D'aquí, possiblement l'obsessió per la paraula com una generadora de pensament, lògiques de personatge i acció teatral i de la rèplica com a articuladora de jerarquies i relacions humanes. Del text com a partitura teatral. En el moment

que som capaços de jugar amb el llenguatge, d'alliberar-nos de la literalitat de les paraules, comença el joc i hi ha teatre. També quan l'absència de paraules es converteix en presència perquè segueix havent-hi llenguatge, discurs i comunicació. Per això, acoto en les meves obres amb significats marcadament diferents la pausa, la pausa llarga, gairebé un silenci, silenci o (...), que no és cap variant de pausa o silenci, sinó una rèplica o reacció no verbal, potser només un sospir, una mirada o un petit gest. Quan imparteixo tallers d'escriptura sempre insisteixo que és magnífic quan la paraula i el tractament del temps i l'espai tenen conseqüències sobre el relat. Les millores tecnològiques del nostre temps ens han aportat facilitats però també han contribuït que en banalitzem d'altres i que perdem consciència i essencials. Fa pocs dies sopava amb Sergio Blanco, amic i un dels dramaturgs actuals que més admiro. Recentment ha escrit amb tinta, tal i com es feia antigament, m'animava que un dia ho intenti. Em deia que esborrem fàcilment i que, per a ell, fer aquest exercici l'obligava a aixecar-se molt d'hora per escriure i perquè amb la llum del dia la tinta que feia servir s'assecava més ràpidament, que va acabar amb el canell adolorit de l'esforç i que cada paraula la meditava i escrivia a consciència i que

cada cop que apareixia una taca o un error era terrible. I, potser sí, tota la tecnologia que ens ha facilitat la vida ens ha relaxat i ha fet relativitzar l'escriptura.

Recentment, a la sortida d'una estrena, una amiga em va dir que havia d'estar molt atenta a tot allò que deien els personatges de les meves obres, que parlaven molt i que, de vegades, tenia la sensació que si es perdia una sola rèplica potser es perdria alguna cosa important. Va acabar dient-me: «*li exigeixes molt a l'espectador*». Doncs, no sé si li exigeixo molt o poc però... Quina meravella! Benvingut aquest espectador que té la sensació que ha d'estar atent a cada paraula, a cada rèplica, a cada diàleg. Jo intentaré no posar-li fàcil. En tot cas, m'exigiré a mi mateix la màxima de generar trames, llenguatge, mecanismes, artefactes i dispositius per poder-lo atrapar i mantenir sempre en aquesta actitud desperta i activa. El teatre és joc —l'anglès amb *play* o el francès amb *jouer*, la llengua manifesta amb la màxima nitidesa aquesta condició--convenció essencial. En la recerca d'aquest joc, a cada obra intento buscar estratègies i mecanismes per fomentar-lo, per tal que l'actor i l'espectador estiguin sempre actius i sense treva. Tinc la sensació que a l'actor li he de generar reptes que tinguin a

veure amb l'artifici i el virtuosisme; a l'espectador, implicar-lo en el relat, ja sigui fent-lo part en la construcció del mateix, qüestionant-li la mirada, incomodar-lo o traient-lo de la zona de confort d'aquell públic burgès que espera un teatre que li doni respostes i que li facin la feina. Per això sempre hi ha la necessitat de repartir joc per uns i altres: a *El principi d'Arquimedes* hi ha un joc formal amb el temps que condiciona la mirada i la recepció de l'espectador i que obligada els actors a servir un relat trencant-li el recorregut emocional lineal; a *Nerium Park* la seqüenciació en dotze escenes —corresponent cada una a un mes del mateix any— obliga els seus protagonistes a passar per una muntanya russa emocional i en una fracció molt petita de temps d'un estat a un altre, perquè hem fet un salt temporal d'un mes, i mostrar un ventall enorme d'estats i emocions; a *Fum* hi ha uns fets que els seus protagonistes relaten de formes diferents i que passen en uns espais el·líptics —que, per tant, mai veurem—, on l'espectador haurà d'especular i anar més enllà d'allò que la seva mirada li ha deixat veure durant la funció; a *Cúbit* hi ha una un desdoblament paral·lel de les escenes en espai i temps on l'actor pot mostrar la dualitat del caràcter del seu personatge i també un moment de virtuosisme tècnic,

pràcticament musical, on dues escenes en plans diferents dialoguen entre elles; a *La travessia* el relat passa pel seguiment de la seva protagonista, la germana Cecília, que va trobant-se amb d'altres personatges, dels que no en veurem la seva evolució, però que tenen escenes claus per transformar-la, entre ells un que apareix a l'equador de l'obra, sense que se l'hagi presentat abans i no el tornem a veure mai més, i que entrarà directament amb un monòleg de gairebé mitja hora de rellotge després que l'espectador hagi viscut tres escenes de diàlegs més o menys àgils, gairebé picats... Ara estic escrivint dos textos nous, un d'ells és una mena d'espiral des de la primera rèplica que ja no té aturador fins al final; en l'altra, arranca amb gairebé tres-centes rèpliques que cadascuna és una pregunta i que, aparentment, els personatges estan dialogant.

Majoritàriament, en tots aquests textos, hi ha una recerca d'un llenguatge quotidià i realista però que funciona com a partitura tant per allò que diuen, no diuen, tallen, amaguen... Si l'actor surt d'aquesta partitura, trencarà el pacte amb el text i amb aquelles paraules que diuen el què volen dir, sembla que volen dir o, simplement, volen dir altres coses. Tampoc és una qüestió determinant que el llenguatge sigui realista i quotidià. Un dia decidiré que no



ho sigui, com vaig coquetejar-hi a *La dona que perdía tots els avions* o *Gang Bang*. De fet... m'adono que els autors contemporanis que més admiro o que m'interessen és pel seu discurs però sobretot perquè han articulat a través del llenguatge joc teatral i representació. Penso amb Harold Pinter, B.M. Koltés, Martin Crimp, Sarah Kane, Lluïsa Cunillé, Sergio Blanco o Jordi Oriol, entre molts d'altres.

I aquest és el pacte que m'he proposat amb el teatre que vull fer i sobre allò que vull parlar. Cada cop que escrigui jugaré. Jugaré a no posar-ho fàcil. A tots i cadascun dels que hi participen. Els que hi ha dalt i darrere de l'escenari. Als actors. Al director, sigui jo mateix o un altre. A l'equip artístic. També a la platea. A la teva butaca. A tu, com a espectador. També a mi mateix, com a autor. No me n'excloc: jo també jugo i intentaré no posar-m'ho fàcil.

Maig 2017