

MANUEL VEIGA

LA MORT DINS
UNA BARALLA DE NAIPS

PREMI SALVADOR ESPRIU 1995

INSTITUT DEL TEATRE
Diputació de Barcelona



1900008477



Institut del Teatre
Diputació de Barcelona

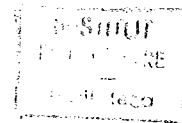
199.9-2 VEI

MANUEL VEIGA

LA MORT DINS
UNA BARALLA DE NAIPS

PREMI SALVADOR ESPRIU 1995

PRÒLEG DE JAUME MELENDRES



Institut del Teatre
Diputació de Barcelona

R. 34417

849.

VEI MOR

INSTITUT DEL TEATRE
DE LA DIPUTACIÓ DE BARCELONA
Director: Pau Monterde

BIBLIOTECA TEATRAL
Director de la col·lecció: Sergi Belbel

Comissió de Publicacions:
Montserrat Álvarez-Massó
Sergi Belbel
Josep M. Carandell
Francesc Castells
Feliu Formosa
Jaume Melendres
Pau Monterde
Joan Ollé

El jurat del Premi Salvador Espriu 1995 era constituït per Ricard Salvat, president; Josep Espriu i Castelló, Josep M. Flotats i Pau Monterde, vocals, i Josep M. Mas i Solench, secretari.

© Manuel Veiga, 1996
Disseny gràfic: SDD

Primera edició: setembre, 1996

Propietat d'aquesta edició (inclòs el disseny de la coberta):
Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona
Carrer de Sant Pere més baix, 7. 08003 Barcelona
Telèfon: 268 20 78. Fax: 268 10 70

Impressió: Libèrgraf, s.l.
Dipòsit legal: B-34.187-1996
ISBN: 84-7794-466-0

Exemplar no venal

EL LLADRE ROBAT QUE TORNA A ROBAR

(ÈLOGI DE L'INTRUSISME)

És ben conegut que el text teatral té un origen delictuós: va néixer un dia de l'any -534 gràcies al robatori perpetrat per un actor ambulat que va apoderar-se amb premeditació i traïdoria de fragments d'un cant col·lectiu (i no teatral) en la convicció que serien molt més intel·ligibles (i rendibles, per tant) si els filtrava a través del seu propi cos, de la seva pròpia individualitat. Així, lluitant a primer terme —protagònicament— per defensar el seu botí enfront de l'antic propietari, mitjançant successives noves transferències de text coral a unitats corporals complementàries, l'actor Tespis va fundar la tragèdia.

Però a partir d'aquell instant, l'aventura teatral pot ser llegida com la història del lladre robat. Si bé durant anys l'actor va conservar la paternitat del text, aviat va aparèixer un nou tipus de delinqüents (denominats autors) que proclamaven el dret a escriure texts que ells mateixos no sabien interpretar en persona, alguna cosa així com si un literat pogués escriure novel·les sense saber-les llegir després. La guerra va durar segles, amb molts alts i baixos i canvis de fortuna. En alguns moments, va semblar que els a[u]ctors guanyarien de forma aclaparadora, sobretot quan Ben Jonson, Molière i Shakespeare van pujar al pòdium de l'autoria universal amb texts que precisament només podien escriure

persones que sabien en carn pròpia què significava interpretar-los. Però malgrat aquest reforç, malgrat l'evidència que Racine no hauria escrit les obres que va escriure si no hagués pres la precaució de dormir cada nit amb l'actriu que els havia d'encarnar, els actors van ser rudement desposseïts de la paternitat del text en ple XVIII, que és el segle de les Llums, però també el de la divisió capitalista del treball.

Goldoni ens ho explica l'any 1750, d'una manera tan aguda com crua, a *Il teatro comico*, quan s'adreça a Tonino, un vell actor d'aquella Commedia dell'Arte que ell mateix liquida amb aquesta obra. «Des d'ara —li diu— hauràs de moure les mans segons indiqui el text». Sempre ho havia fet així, pensa Tonino, naturalment que sí. Però la diferència és que des d'ara, aquest text, Tonino no el podrà crear, sinó que li serà donat. Encegat i lúcid alhora, Tonino tremola i conclou: «Les noves comèdies, les comèdies de caràcter, acabaran amb el nostre ofici». Per a ell «estudiar-se un text de memòria i dir coses que han estat prèviament escrites», en comptes d'inventar directament les paraules, és una dificultat insuperable, una innecessària complicació. Com podrà fer d'actor si no se li deixa inventar el text? Humboldt reblarà el clau pocs anys més tard (el 1799) en un escrit adreçat a Goethe.¹ L'actor no sols ha de renunciar a inventar les paraules, sinó també el gest perquè «el seu model no és en absolut la naturalesa humana, sinó un producte de l'art, d'un art fet abans d'ell i amb independència d'ell: la tragèdia escrita pel poeta. Per aquesta raó —afegeix Humboldt— «l'art de l'actor és més restringit que qualsevol altre, i la naturalitat o no naturalitat de la seva actuació ni tan sols pot ser judicada per una comparació immediata amb la

1. De l'estat actual de l'escena tràgica francesa.

naturalesa, sinó per una comparació mediata amb la manera com el poeta ha tractat aquesta naturalesa. No és qüestió d'examinar si Agamèmon hauria fet aquests o aquells gests, sinó de veure si els que fa són adequats a l'Agamèmon que sosté uns determinats discursos, que manifesta uns determinats sentiments, engendrats per l'autor». I corregits pel director —podríem afegir— al segle XX, un segle que és el de l'absoluta submissió actoral i que ha situat els antics agents de «la docta impostura»² al graó més baix de la creativitat convertint-los, amb Craig, en uns mers executors, uns cossos inerts.

Ara bé, acabades les guerres, és l'hora de les guerrilles, dels franc-tiradors. Sabent que són els amos i senyors quan s'aixeca el teló, molts actors, hereus del pobre Tonino, es revenjaren, subrepticiament dels autors (i dels directors) introduint a l'escenari el seu propi text, sota la forma (fraudulenta?) de «morilles», tant verbals com gestuals. D'altres, però, s'estimen més plantar cara altre cop, obrir de nou el front: Karl Valentin, Antonin Artaud, Roger Planchon, Noel Coward, Eduardo de Filippo, Julian Beck i Judith Malina, Peter Ustinov, Dario Fo i Franca Rane —per citar només alguns noms exemplars— mantenen viva la flama de l'autoria actoral. Una flama cada dia més viva en el teatre a Catalunya, que ha vist florir, en el darrer decenni, una nova espècie d'intèrprets que són, alhora, a[u]ctors i a[u]ctores. Una lectura superficial del fenomen ens podria fer pensar que és el resultat de la crisi laboral, un intent de reciclatge de persones que, per entretenir les infinites esperes al costat del telèfon, es posen a escriure. Però no és així: en general,

2. L'expressió és de Rémond de Saint-Albine, «el literat discret» al qual al·ludeix Diderot a la seva *Paradoxa*, autor (1747) de *L'actor*.

es tracta d'artistes³ que no han renunciat a la seva vocació actoral, que freqüenten els escenaris molt sovint o només de tant en tant, i que sostenen la certesa que el teatre serà suscitat de nou si es restitueix una unitat perduda i es desdibuixen els límits dels oficis tradicionals i les espantoses jerarquies a què donen lloc. No ho fan ni millor ni pitjor que els dramaturgs nats, o que els llicenciats en filologia. Però en canvi, llegint les seves obres, seguint les seves trajectòries tan tossudes com canviant, es nota de seguida que estan forjats en la dura disciplina de l'assaig: proven i proven i tornen a provar, modifiquen els angles de tir, la potència i la velocitat del projectil que els farà viure. Encara que molts els considerin uns intrusos, no fan altra cosa que tornar a entrar al seu propi domicili.

Un dels lladres principals de la banda és Manuel Veiga, un tipus de barba tancada, d'ulls petits i maliciosos (però dotat d'una generositat i d'un rigor poc freqüents en el nostre panorama professional), propietari —per escriure— d'una de les veus més profundes del teatre català, incomprensiblement desaproveitada pels directors i els realitzadors. Ara bé, allò que sobretot el distingeix en el panorama de l'escriptura és la seva condició de fronterer, potser perquè el seu origen idiomàtic castellà i la seva posterior immersió en la llengua i la societat catalanes li han proporcionat un punt de vista singular i han focalitzat la seva sensibilitat cap a vides i situacions no marcades per la «normalitat». Ho va demostrar esplendorosament amb

3. Donaré alguns noms: Àngels Aymar, Albert Boadella, Manuel Dueso, Jordi Fàbrega i Antonio Calderón, Joan Font, Ignasi García, Francesc Luchetti, Josep-Pere Peyró, Pepe Rubianes, Jordi Sánchez, Teresa Vilardell i els actors-dramaturgs de La Fura dels Baus, de La Cubana, de Vol Ras i del Tricicle.

Jar i ho confirma, avui, amb *La mort dins una baralla de naips*.

Aquestes obres de Manuel Veiga tenen un aspecte realista, poden ser considerades —també— documents sociològics, continuacions d'aquell naturalisme que aspirava —en paraules de Zola— a convertir el teatre «en l'estudi i la descripció de la vida» i, sobretot, de les vides d'uns éssers durant segles exclosos dels escenaris o relegats a una còmica i humiliant comparseria. Veiga, en efecte, els obre les portes de l'escena, sabent que haurà d'afrontar un problema delicat —lligat al concepte de versemblança— que no es dóna en altres dramaturgies de signe similar: fer parlar uns personatges de carn i ossos en una llengua que a la vida real no solen parlar perquè viuen en una societat que, si bé globalment és bilingüe, no fa que ho siguin tots els seus individus i reserva aquest «privilegi» als grups situats a les capes més altes. Veiga lluita aferrissadament per escriure en català personatges de parla castellana, per crear un argot autòcton sense incórrer en el barbarisme constant i, alhora, sense sacrificar la veritat de les seves criatures de ficció. Els resultats (ja sé que un prologuista no ho hauria de dir mai) no sempre són del tot satisfactoris, però això —afegeixo— no té cap mena d'importància per dues raons.

La primera és que, en qualsevol cas, els encerts sempre compten més que els desencerts, perquè els primers queden establerts i els segons són corregibles. La segona raó és que Veiga es pot permetre moltes llicències poètiques i idiomàtiques perquè, per sort, no és ni pretén ser un autor realista. Allò que el separa d'aquest *isme*, que tant de bé i tant de mal ha fet en la història del teatre, no és el paisatge que contempla, sinó el punt des d'on se'l mira. I aquest punt, en el cas de Veiga, és als antípodes de la pretensió objectivista dels

autors *au-dessus de la mêlée* que mostraven els fets «sense indignar-se contra el vici ni aplaudir la virtut» de la mateixa manera —parla Zola altre cop— que un químic no «s'enfuria contra el nitrogen perquè aquest cos sigui impropï de la vida». Veiga, en poques paraules, és als antípodes dels autors que volen amagar la mirada del mirador i, amb ella, el cor de l'investigador. Veiga no creu que l'art dramàtic sigui sociologia, sinó més aviat —i per solemne que resulti l'expressió— un acte d'amor. O, si voleu, de comprensió, o de solidaritat.

El de menys, a *La mort dins una baralla de naips*, és que se'ns expliqui que el jornal d'una lumpen-prostituta com la Kiki equival exactament al valor de la dosi (de droga o d'aliment, tant és) que necessita per regenerar la seva força de treball. De fet, tot això ja ho sabíem des de l'any 1817, quan David Ricardo, als *Principis d'economia política i fiscalitat*, va enunciar la seva famosa llei de bronze dels salaris i, per escriure, ho podem comprovar cada dia a les pantalles. L'important, allò que justifica que sortim de casa —o del televisor— per anar a veure o per llegir aquesta tragèdia, és que Veiga, com Koltès, copula amb els seus personatges sense por de ser contaminat. O potser amb l'esperança poètica de contaminar-se i d'entendre, així, el món en ells i amb ells.

JAUME MELENDRES

TAULA

EL LLADRE ROBAT QUE TORNA A ROBAR. . . .	5
BIOBIBLIOGRAFIA	11
LA MORT DINS UNA BARALLA DE NAIPS	13