

Enfrontant-se als dimonis

L'ús de la narració en el teatre irlandès

Víctor Muñoz i Calafell

Malgrat que avui en dia alguns dels poetes i novel·listes de més renom dins l'àmbit angloparlant són d'origen irlandès, el gènere literari tradicionalment associat amb Irlanda és, sens dubte, el dramàtic. No deixa de ser com a mínim sorprenent que un país que va començar a desenvolupar una cultura nacional fa poc més de cent anys hagi produït, al llarg del segle passat, dramaturgs de la talla de J. M. Synge, W. B. Yeats, Sean O'Casey, Brendan Behan, Samuel Beckett, Brian Friel o Tom Murphy. La llista, de fet, seria inacabable. La raó d'aquest èxit en el conreu del gènere dramàtic l'hem de buscar, com tantes altres coses que expliquen la realitat irlandesa, en la religió.

Bona part d'allò que generalment considerem teatre se sustenta en el text parlat, és a dir, el teatre és un art que exigeix assistir a una representació en la qual, tot sovint, un text prèviament escrit és dit al públic, a qui només se li demana que escolti i pari atenció. Si hi ha res que distingeixi el catolicisme de l'anglicanisme és, precisament, allò que cada fe exigeix als seus feligresos. Als catòlics se'ls demana que, com a mínim un cop per setmana, assisteixin a missa i escoltin el que els diu el capellà, ja que és ni més ni menys la veritat. L'anglicanisme, per contra, demana als seus seguidors que agafin la Bíblia i la llegeixin, de tal forma que desenvolupin un pensament propi. Aquest fet tan simple explica que, en ple segle XIX, mentre que a Anglaterra fins i tot les classes socials més desfavorides sabien llegir (ja que d'això en depenia la salvació de l'ànima), a Irlanda l'índex d'analfabetisme fos elevat, ja que per salvar-se només calia escoltar i creure. No té res

d'estrany, per tant, que els dos gèneres que apareixen amb més força durant el renaixement literari irlandès siguin el teatre i la poesia, els quals estan destinats a ser escoltats més que a ser llegits.

Aquest fet potser també serveix per explicar una particularitat del teatre irlandès. En moltes de les seves obres, hi és present el que en anglès s'anomena *storytelling*, és a dir, la narració d'històries. Amb això vull dir que els personatges d'una obra viuen o protagonitzen una història, però que, a la vegada, en un moment determinat, ells mateixos es converteixen en narradors d'altres històries, ja siguin reals o inventades, que esdevenen igualment material literari. Els personatges del drama esdevenen, d'aquesta manera, *storytellers*, és a dir, narradors, igual que el dramaturg ho és de l'obra de teatre que ha escrit. A més a més, de la mateixa manera que l'objectiu últim del dramaturg és influir d'alguna forma en l'espectador (ja sigui fent-li passar simplement una bona estona, ja sigui emocionant-lo o fent-lo reflexionar sobre el món actual), les històries que expliquen els personatges d'obres teatrals també provoquen canvis, ja sigui en aquells que les expliquen o en aquells que les escolten. En aquest sentit, dos dels dramaturgs d'origen irlandès de més èxit arreu del món actualment, Conor McPherson i Martin McDonagh, han fet ús d'aquest recurs en algunes de les seves obres. Com sempre que parlem de teatre irlandès, però, cal recórrer a J. M. Synge per trobar-ne l'origen.

De les sis peces teatrals que va arribar a escriure John Millington Synge, *The Playboy of the Western World* és, sens dubte, la més popular i la que li ha reportat una fama merescuda. Estrenada el 1907 a l'Abbey Theatre de Dublín, *El fatxenda del món occidental*¹ és una història de redempció i renaixement que, en el seu moment, va provocar uns importants disturbis a l'exterior del teatre a causa del retrat

¹ Per a les citacions de l'obra faig servir la traducció inèdita de Rafel Tasis. El manuscrit està dipositat a la biblioteca de l'Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona.

negatiu dels irlandesos que, segons els espectadors, l'obra oferia. *El fatxenda del món occidental* explica la història de Christy Mahon, un noi que un bon dia arriba a un petit poble de la costa de Mayo. Immediatament, tots els habitants del poble li mostren molt d'interès, fins que Christy els diu que està fugint de la policia perquè acaba de matar el seu pare. La valentia i l'orgull amb què Christy parla causen l'admiració tant d'homes com de dones, i el poble en ple decideix protegir-lo dels agents de l'ordre. Les dones comencen a cobejar-lo com un partit immillorable i, l'endemà de la seva arribada, Christy accepta relatar-los les circumstàncies de l'assassinat del Vell Mahon, nom amb què era conegut son pare:

«CHRISTY: És una història molt llarga. Us cansareu de tant escoltar. [...] Estàvem cavant sols en el seu camp, aquell que és tan pelat i pedregós. [...] Jo m'estava allà, cava que cava, i ell va i em diu: “Tu, idiota guerxo, ja estàs anant-te al poble i dient al rector que et casaràs amb la Vídua Casey d'aquí una vintena de dies.» [...] Una bruixa amb faldilles de l'altra banda dels pujols, amb quaranta-cinc anys ben complerts i dues-centes carnisseres de pes, amb una cama curta i bòrnia d'un ull, i a més una dona que n'havia fet de verdes i de madures amb joves i vells. [...] Tot el temps no pensava en res més que podria instal·lar-se a la casa d'ella i que podria anar-se'n a beure amb els seus diners. [...] “No vull casar-m'hi i no m'hi casaré”, jo que li dic, “perquè tothom sap que va fer-me de dida sis setmanes, quan vaig venir al món, i ara està feta una bruixa, amb una llengua que els corbs i les cornelles li tenen por, que no gosarien de passar per damunt del seu hort, amb les malediccions que ella sap tirar”. [...] I ell va i diu: “Que Nostre Senyor tingui pietat de la teva ànima” i aixeca una falç, “O de la vostra”, que faig jo, aixecant el càvec. [...] Ell que em venta falconada amb la falç i jo que faig un bot cap a llevant. Aleshores jo em giro,

d'esquena cap a tramuntana, i li vento un cop al mig mateix de la closca, i el deixo ben estès a terra, obert el cap fins a la nou de la gargamella.»

La determinació amb què Christy es rebel·la contra els mandats dictatorials del seu pare el converteixen als ulls del poble, sempre recelós de la figura de l'autoritat després de tants anys sota explotació anglesa, en un heroi al qual cal respectar i venerar. Les raons per a aquesta veneració augmenten quan resulta vencedor de totes les competicions en les quals participa, esdevenint d'aquesta forma un autèntic campió. Ara bé, la situació es capgira de dalt a baix amb la posterior arribada del Vell Mahon a la recerca del seu fill. La imatge que obtenim de Christy és radicalment diferent a la que fins aleshores l'espectador havia percebut:

«VÍDUA QUIN: És una cosa que fa escruixir, de com la dolenteria pot espatllar una persona.

MAHON: La meva dolenteria, dieu? No us acabo de dir que és ell que em va deixar estabornit, i que ell és un mentider, un romançer, carregat d'històries i un minyó que hauríeu pogut veure tot el dia entre les falgueres, amb la panxa al sol?

VÍDUA QUIN: I que no treballava?

MAHON: Ell, treballar? I si s'hi posava, l'hauríeu vist que feia un paller que semblava el mànec d'una escombria, o que feia córrer la nostra darrera vaca fins que li trencava la cuixa, i quan no feia res, l'haguéssiu vist passant-se les hores amb tot d'ocellets que tenia, verderols i pinsans, o fent-se ganyotes en un bocí de mirall que teníem penjat a la paret.

VÍDUA QUIN: I com era que fos tan presumit? Que potser era que empaitava les mosses?

MAHON: Empaitar les mosses, dieu? Només que veiés unes faldilles vermelles que baixessin el pujol, ja me'l teníeu amagant-se entre la llenya, i l'hauríeu d'haver vist com llucava, per

entre les branques i les fulles, amb les orelles més dretes que una llebre! Les noies, a fe de Déu!

VÍDUA QUIN: Potser era que li agradava el mam?

MAHON: El mam? Només que begués un petricó de cervesa, ja estava pitof. Tenia un estómac sense gens de força, us ho dic, i una vegada que li vaig fer donar tres pipades a la meva pipa, li va venir un mareig que una mica més i l'haig de dur en un carretó a casa de la llevadora.

VÍDUA QUIN: Mai a la vida, us ho asseguro, no havia sentit parlar d'un home com aquest que dieu!

MAHON: És clar que no, no cal que m'ho jureu; com que era el barret de rialles de totes les dones de quatre pobles i de tota la rodalia, que fins les noies s'aturaven de treballar al camp si el veien passar pel camí i li feien tot de crits i li deien que era el llunàtic de can Mahon.»

Sembla, però, que aquesta és la imatge bona, ja que quan pare i fill es troben cara a cara i el Vell Mahon acusa el seu fill de dir mentides i només mentides, Christy només és capaç de respondre que tot és culpa de son pare per haver-se fet passar per mort:

«CHRISTY [*confós*]: El farsant és ell, de caure ben estès amb el cap esberlat, fent veure que estava mort!

MAHON: Ja vas cuitar prou a anar-te'n corrent pujols enllà, abans no em refés, de l'ensurt que havia tingut en veure com et giraves contra meu!»

En veure's perdut i condemnat a tornar a la vida de gos que havia menat anteriorment, però, Christy decideix rebel·lar-se i, per a sorpresa de tots, el seu pare inclòs, és capaç de fer allò de què no havia estat capaç abans:

«[CHRISTY] *es llança damunt el VELL MAHON amb el càvec aixecat i el fa fugir per la porta, seguit per tota la gent.*

L'escena resta sola. Se sent un gran aldarull al defora, després un gran xiscle, i un moment de silenci total. CHRISTY entra, com enlluernat, i es deixa caure al banc de la vora de la llar.»

El que experimenta Christy al llarg de l'obra és una transformació de la seva personalitat, i acaba esdevenint aquell campió del món occidental que ell mateix ens havia descrit. Aquest Christy no té res a veure amb el que havia descrit el seu pare, ja que a mesura que es desenvolupa l'acció esdevé un altre a través d'un procés ràpid però segur. El procés té lloc de manera tan profunda en el seu jo que, fins i tot després de descobrir que no ha matat realment son pare, no hi ha marxa enrere. I la manera com reafirma el seu nou jo és tornant a atacar el seu pare, aquesta vegada, però, fent-ho com un autèntic heroi i de la manera com ens havia estat narrada per ell mateix anteriorment. És a dir, que a *The Playboy of the Western World* la ficció creada pel protagonista sobre ell mateix esdevé transformadora del seu jo i de la realitat que l'envolta. En certa manera, la narració acaba tenint un efecte clarament terapèutic damunt del personatge. Ellis-Fermor reforça aquesta idea:

«Synge [...] s'adona que el geni per a la creació de mites arriba a la seva suprema expressió en la creació del mite més satisfactori de tots, el de la personalitat. [...] La transformació de Christy d'allò que el seu pare descriu de manera brutal però exacta com un idiota aturat, no només en «un home agradable», sinó en un heroi-poeta, «l'únic fatxenda del món occidental», és ràpida però segura. Tan segura que quan s'esdevé la regressió, el nou Christy és capaç de desbancar l'original i perpetuar-se. [...] Després que la victòria en les competicions li hagi donat una prova incontestable, s'arrapa al nou jo tan poderosament que ni el pare que ha temut tota sa vida pot sacsejar-lo. “Sóc l'amo de totes les baralles a partir d'ara”.» (1991: 464/5)

The Playboy of the Western World, per tant, constitueix potser el primer exemple del teatre irlandès en el qual la força de la ficció narrada pel mateix personatge d'una obra supera el paper generalment passiu que se li té reservat i esdevé transformadora de la realitat en la qual es produeix. En altres paraules, adquireix un poder guaridor sobre l'individu que la narra. No és l'únic cas, però, i dos dels dramaturgs irlandesos de més renom actualment han fet ús d'aquest recurs, cadascun, naturalment, a la seva manera.

Arran de l'èxit que va obtenir l'estrena de *La presa* (*The Weir* en la versió anglesa original) a Broadway, el crític Scott T. Cummings va presentar Conor McPherson com a «narrador tant com a dramaturg» (1999). Aquesta equació entre una cosa i l'altra no és cap casualitat i, de fet, és una de les creus que McPherson ha hagut de suportar des que va estrenar amb èxit de crítica dues obres al Bush Theatre de Londres. Les dues peces, *This Lime Tree Bower* (1995) i *St. Nicholas* (1997), són obres construïdes a base de monòlegs adreçats directament al públic. La primera, estrenada a Catalunya el 2003 amb el títol *Sota el til·ler*, amb producció de l'extingit Centre Dramàtic del Vallès i sota la direcció de Xicu Masó, està formada per tres monòlegs alternats al llarg dels quals els tres protagonistes expliquen els esdeveniments que els van portar a perpetrar un robatori armat per tal d'alliberar el pare de dos d'ells de les grapes d'un corredor d'apostes. *St. Nicholas*, per la seva banda, és la història en primera persona d'un crític irlandès que arriba a Londres rere les passes d'una actriu de la qual s'ha enamorat bojament i que entra en contacte amb un grup de vampirs, als quals segueix en les seves sortides nocturnes a la recerca de víctimes. En totes dues peces, per tant, els personatges expliquen unes històries en què ells tenen un paper principal. Ho fan, però, en passat, la qual cosa crea una distància entre les seves vides presents i allò que narren: ells són els protagonistes de les històries que contenen, però la distància temporal els fa restar immunes als esdeveniments relatats, per la qual cosa no hi ha diferència entre l'abans i el

després, sinó que el canvi que els personatges han experimentat va tenir lloc fa temps, en finalitzar els fets explicats. *La presa*,² en aquest sentit, va significar un canvi de cent vuitanta graus.

Després d'estrenar *Sota el til·ler* i *St. Nicholas*, la gran pregunta que es feien els crítics és si Conor McPherson era capaç d'escriure diàleg. La resposta els va arribar amb *La presa* (1997), una obra qualificada d'«exemple perfecte del dramaturg com a narrador» (Nathan 1997: 872). Escrita per a quatre actors i una actriu, amb *La presa* l'autor aparentment s'allunya de la forma dramàtica del monòleg. I dic aparentment, perquè, a la pràctica, l'obra sembla només una excusa per tal d'acabar explicant cinc històries de fantasmes en forma de monòlegs. La història és d'allò més senzilla. Tres homes es troben al pub local d'un petit poble irlandès deixat de la mà de Déu per fer-la petar mentre es fan passar el fred amb unes quantes cerveses. Un d'ells explica que una dona jove de Dublín acaba de llogar una casa al poble per instal·lar-s'hi. Immediatament, això genera un cert misteri: per què una dona de ciutat voldria anar a viure en aquell racó de món? Poc després, la noia en qüestió, anomenada Valerie, fa acte de presència acompanyada pel veí que li ha llogat la casa. Tenen lloc les presentacions i, com una manera de rivalitzar per aconseguir cridar l'atenció de la noia, els homes comencen a explicar històries de fantasmes. Les tres primeres aparentment no tenen cap efecte en la realitat en què es produeixen, si bé serveixen per entreveure algunes de les pors d'aquells que les expliquen. A la primera, en Jack conta que la casa que ha llogat la Valerie es deia que estava situada al bell mig d'un camí de fades, les quals en una ocasió haurien trucat a la porta perquè les deixessin passar. A la segona història, en Finbar explica que en una casa no gaire lluny d'allà una nena havia vist el fantasma d'una dona que s'acabava de

² La versió catalana de l'obra es va estrenar el 21 de setembre de 1999 al Teatre Romea de Barcelona sota la direcció de Manuel Dueso.

matar en caure per les escales. Finalment, a la tercera, en Jim narra el seu encontre amb el fantasma d'un pedòfil entestat a ser enterrat al mateix clot on hi havia una de les seves víctimes, una nena petita. Aquesta darrera narració sembla afectar especialment la Valerie, que s'excusa i demana on és el lavabo. En quedar-se sols, els homes es retreuen haver anat massa enllà i es prometen demanar disculpes a la Valerie, però així que torna, ella decideix explicar la seva pròpia història:

«VALERIE: Jo, hmm. Després de sentir totes aquestes... ja sabeu, històries. És...

FINBAR: Au, deixem-ho córrer, va. Ja n'hem tingut prou d'aquestes velles històries, no són res més que bestieses. Ens n'acabem de fer un tip de riure mentre eres fora. Estarem morts de por, eh? No podem aclucar l'ull aquesta nit!

VALERIE: No, sabeu, em va passar una cosa. I sentint-vos parlar aquesta nit. És important per a mi. Que no estic... completament boja.» (1998:37)

I llavors explica que tenia una nena que un dia va anar amb l'escola a la piscina. Tot i que l'havia d'anar a veure, a causa de la feina va fer tard, i quan va arribar es va trobar que la seva filla s'havia ofegat. La Valerie va deixar de ser bona per a res i el seu matrimoni va començar a trontollar, fins que un matí va rebre una trucada. En despenjar el telèfon, va sentir la veu de la seva filla que li demanava que l'anés a buscar a casa de la iaia, i tot i que ella sabia que no hi seria, va agafar el cotxe i va anar-la a buscar. Aquest és el misteri de la seva anada al camp: al darrere hi ha la voluntat de fugir de vells fantasmes i començar una nova vida. Per tant, en certa manera, les tres històries explicades fins ara (i, en especial la tercera, la de la nena petita que havia caigut a les mans d'un pedòfil) han afectat la Valerie fins al punt que es veu necessitada d'explicar la seva pròpia història de fantasmes per purgar-se i sentir-se millor:

«VALERIE: Deixeu-ho estar. No vull... Ja ha passat. I és maco ser aquí i... escoltar el que dieu. Sé que no estic boja.» (1998:40)

El dolor que es percep en aquesta història crea un lligam entre els diferents personatges que l'escoltaven, els quals, deixant de banda qualsevol mena de rivalitat, s'ofereixen per ajudar la Valerie en tot el que faci falta i arriben a una harmonia que poca estona abans era gairebé impensable. Finalment, després que en Jim i en Finbar ja hagin marxat, en Jack explica a la Valerie i en Brendan una darrera història, molt més íntima i punyent: de com es deixà perdre la noia que estimava per no voler seguir-la a ciutat i de la solitud a la qual aquesta decisió l'ha abocat. Igual que amb la història de la Valerie, doncs, aquesta vegada els fantasmes són personals, si bé en aquest cas es va un pas més enllà i qualsevol mena d'element fantàstic n'és absent, cosa que permet concloure que les històries més terrorífiques són aquelles en les quals els fantasmes són reals i propers. *La presa*, per tant, és una obra, en paraules del mateix autor, sobre «la necessitat de comunitat i la solitud – la manera com la narració omple una necessitat humana fonamental» (Stratton 1997:140). A través de les històries, uns personatges marcats per la solitud i l'aïllament troben la companyia que no han tingut mai o que van perdre fa temps. Tot i que utilitzat de manera diferent, per tant, aquest ús guaridor de la narració enllaça directament amb Synge. El prestigiós crític de *The Times*, Benedict Nightingale, explicitava aquesta relació amb l'autor de *The Playboy of the Western World* arran de l'estrena de *The Weir*: «De Synge en endavant, el teatre irlandès ens ha mostrat personatges que fugen de les seves vides grises tot conreant la fantasia i exercitant la imaginació» (1997:872). És a dir, de la mateixa manera que Christy es guaria de la covardia i la idiotesa que l'afectava a través de la narració sobre ell mateix que explicava als clients del pub on anava a parar, els protagonistes de *La presa* alleugen la solitud que els aclapa a través d'aquestes històries de fantasmes. I és que, com afirma en una entrevista Jim Norton, que interpretava el personatge de Jack

a la producció original, «explicar històries és l'única teràpia en què creu Irlanda – ajuda a combatre els dimonis» (Rawson 2000).

És aquesta idea de la narració com a teràpia que Conor McPherson aplica directament a la seva darrera peça, *Shining City* (2004). L'obra explica dues altres històries de fantasmes: la d'un psicòleg anomenat Ian que, malgrat els dubtes que l'assetgen al llarg de tota l'obra, acaba optant per ocultar la seva homosexualitat i continuar vivint amb la seva dona, i la d'un pacient seu de nom John que, a través de la confessió de la culpabilitat que sent per la mort de la seva dona, es redimeix i troba de nou la pau amb si mateix. Les conseqüències d'aquestes opcions vitals tan divergents queden clarament reflectides a l'obra gràcies a l'ús que McPherson fa dels fantasmes: en John deixa de veure la seva dona morta així que es redimeix de tot el mal que li va causar en vida a través de la confessió (és a dir, de la narració dels fets), mentre que l'Ian, tot negant la seva homosexualitat, es condemna a si mateix a ser perseguit pels fantasmes de per vida, cosa que deixa ben clara l'acotació final:

«En la penombra de la tarda veiem que el fantasma de la MARI ha aparegut darrere la porta. Mira l'IAN, tal com en JOHN l'ha descrit; porta l'abric vermell, que està brut, els cabells xops. Sembla que hagi rebut una pallissa. El seu aspecte és terrorífic.

L'IAN li dóna l'esquena mentre mira correu antic. Però sembla percebre alguna cosa i es gira.

Les llums baixen.» (2004:65)

Els fantasmes, per tant, no són altra cosa que els dimonis personals que tots portem dins, i només a través de la seva verbalització podrem deslliurar-nos-en i començar a viure plenament.

Si J. M. Synge prenia la relació entre pare i fill com a motor dramàtic de *The Playboy of the Western World*, a *The Beauty Queen of Leenane* (1996)³ Martin McDonagh se centra en la relació entre mare i filla per explicar una història de desengany i frustració. La influència de Synge és notable al llarg de tota la peça, si bé la sort que espera als personatges de McDonagh és diametralment oposada a la dels personatges del dramaturg de començaments de segle. I és que *La reina de bellesa de Leenane* és «una inversió tràgica i complementària de la situació del turmentat Christy Mahon a *The Playboy of the Western World*, de Synge» (Coveney 1996:288), fet que esdevé evident amb l'ús que McDonagh fa de la narració.

Maureen és una dona soltera de quaranta anys atrapada en un poble de mala mort de l'oest d'Irlanda, on es veu obligada a fer-se càrrec de la seva mare de setanta anys, de nom Mag. La relació entre mare i filla es basa en l'odi i el ressentiment mutus, per la qual cosa intenten fer-se tot el mal que poden l'una a l'altra. L'arribada al poble de Pato, un antic amor de Maureen de camí cap als Estats Units, omple la filla d'expectatives, ja que per primera vegada se li presenta l'oportunitat d'abandonar sa mare i viure plenament la vida. Mag, però, aterrida per la possibilitat de quedar-se sola, idea una història per fer creure Pato que la seva filla s'ha fet enrere a l'últim moment. En assabentar-se'n, Maureen marxa corrents per intentar explicar la veritat a Pato abans que se'n vagi. Més tard, un monòleg de Maureen serveix per relatar les seves futures intencions després que, segons sembla, hagi pogut parlar amb Pato abans que embarqui:

«MAUREEN: Boston. Me'n vaig a Boston. [...] El Pato gairebé m'ho va suplicar. Gairebé s'ha posat de genolls i estava a punt de plorar. L'he enganxat a l'estació, però no hem tingut ni cinc

³ La versió catalana de l'obra es va estrenar al Villarroel Teatre el 22 d'octubre de 1998 sota la direcció de Mario Gas.

minuts, gràcies a vostè. Gràcies a la seva maleïda xafarderia. Però ara ja és massa tard perquè s'hi posi pel mig. I tant. Ara ja és tard, encara que vostè ha fet tot el que ha pogut, tot sigui dit. Cinc minuts més i ho hagués aconseguit. Pobra de vostè. Pobra vella egoista i fastigosa. (Pausa.) Se'm menjava la cara a petons, quan m'ha vist allà, sap? Amb aquells ulls blaus que té. Amb aquells braços. M'ha abraçat molt fort. “Però per què no vas contestar la meva carta?” Ha estat a punt de venir a donar-li una puntada de peu quan l'hi he explicat, però “no home”, li he dit, “que no veus que només és una pobra desgraciada de merda que no es mereix ni que t'hi embrutis les sabates?” He hagut de defensar-la. (Pausa.) “Vindràs amb mi a Boston, amor meu, de seguida que ajuntis els diners.” “Vindré, Pato. I tant se me'n dóna, si ens casem com si vivim en pecat. Què se me'n dóna que les males llengües parlin de mi?” [...] “Però encara hi ha un problema. Què n'hem de fer, de la teva punyetera mare”, m'ha dit. [...] “Doncs ho deixo a les teves mans”, m'ha dit el Pato. Aleshores ja s'havia enfilat al tren, i ens hem fet un petó per la finestra, com fan a les pel·lícules. “Ho deixo a les teves mans i decideix el que et sembli millor. I si et cal un mes, doncs que sigui un mes.” [...] “Però encara que triguessis tot un any a decidir-te, tot un any t'esperaria, i no em faria res haver-te d'esperar.” “No caldrà que m'esperis tot un any, Pato”, li he dit cridant, perquè el tren ja es posava en marxa. “No trigaré un any, ni molt menys. No trigaré ni una setmana!”» (McDonagh 1999: 65-67)

Al final de l'escena, però, l'espectador descobreix que Maureen està parlant a un cadàver, ja que sa mare ha mort d'un fort cop al cap que presumiblement li ha donat la seva filla. La darrera escena de l'obra té lloc mesos després, just en tornar de l'enterrament de Mag (han tardat a enterrar-la perquè hi ha hagut una investigació) i mentre Maureen prepara l'equipatge. L'arribada del germà de Pato, però, li trastoca els

plans, ja que li fa saber que Pato és a punt de casar-se i li recorda que, la nit que Pato va anar-se'n, ella va fer tard i no va ser a temps de parlar amb ell. És en aquest moment quan els paral·lelismes amb l'obra de Synge esdevenen evidents. Igual que Christy, Maureen també es veu obligada a inventar-se una ficció per escapar de la sordidesa del món en què viu, però, a diferència del que experimenta el campió del món occidental, en ella la ficció no es consolida i tot plegat resulta només un castell de vent. Heus aquí la inversió respecte a la situació de Christy esmentada anteriorment. Si a *El fatxenda del món occidental* la narració tenia un poder terapèutic, ja que ajudava Christy a superar les seves pors i inquietuds, a *La reina de bellesa de Leenane* McDonagh en fa un ús completament subversiu, car la confiança i la força en si mateixa que Maureen sembla transmetre al llarg del relat desapareixen així que el germà de Pato explica el que realment ha passat. I d'aquesta manera, McDonagh no només deixa Maureen sense la possibilitat de retrobar-se amb Pato, sinó que, a més a més, la deixa sense la seva mare, és a dir, la fa acabar en la més completa solitud, sense cap possibilitat d'escapar de l'infern que és l'oest d'Irlanda: així com Christy en pot fugir, Maureen, en canvi, es veu condemnada a romandre-hi de per vida. Per tant, el relat dels fets, ja siguin ficticis o reals, no serveix en aquest cas perquè el personatge purgui els seus dimonis, com sí que passava en Synge i McPherson, ans al contrari: Maureen encara s'ha creat més dimonis i acaba completament boja. Aquesta idea de subversió en l'ús guaridor de la narració, però, arriba al seu nivell màxim d'expressió —i, de fet, d'explicitació— a la darrera obra de l'autor, *The Pillowman* (2003).

A *L'home-coixí*, un autor de contes en un règim totalitari és detingut per la policia a causa de les estranyes coincidències entre una sèrie d'assassinats truculents de nens i algunes de les morts que ha narrat en les més de cinc-centes històries que ha escrit al llarg de la seva carrera. Katurian, que és així com s'anomena l'escriptor, nega qualsevol relació amb els fets, fins i tot quan és sotmès a tortura. Més tard, però, durant una conversa amb el seu germà, un disminuït psíquic de nom

Michal, s'assabenta que ell és el responsable de totes aquestes morts i que l'ha involucrat directament en els fets. Katurian opta per matar el seu germà per evitar-li futurs sofriments i, tot seguit, es confessa culpable de la mort dels nens. Finalment, tot i que la policia descobreix la veritat, Katurian és mort sense compassió.

El protagonista de *The Pillowman*, per tant, és explícitament un creador d'històries. Katurian, però, creu que els seus contes, en els quals nens i nenes sofreixen unes morts terribles, no tenen cap mena d'incidència en el món en què viu. Quan els seus torturadors li pregunten què intenta dir amb les seves històries, Katurian respon que «no intento dir res» (2003:17). Katurian, per tant, creu que, si no hi ha cap intenció concreta al darrere, queda exclosa la possibilitat que una història tingui cap mena d'incidència en la realitat. Aquest és l'error de Katurian perquè, com ja hem vist en les altres obres que hem comentat, el relat sempre influencia, d'una manera o una altra, el món en què el narrador el produeix. I el narrador sempre n'és el responsable, com Michal deixa clar a Katurian en un moment determinat de l'obra:

«KATURIAN: Per què ho vas fer?

MICHAL: Ja ho saps, perquè tu m'ho vas dir.

KATURIAN (pausa): Per què jo què?

MICHAL: Perquè tu m'ho vas dir.

KATURIAN (pausa): Recordo haver-te dit que fessis els deures quan tocava. Recordo haver-te dit que et rentessis les dents cada nit. [...] No recordo haver-te dit que agafessis un grapat de nens petits i els massacressis.

[...]

MICHAL: “Massacrar-los”. Sona molt fort. I jo no hauria fet res que tu no m'haguessis dit, o sigui que no et facis l'innocent. A cada història que m'expliques alguna cosa horrible li passa a algú. Només comprovava fins a quin punt eren inversemblants. Perquè sempre havia pensat que algunes eren una

mica inversemblants. (*Pausa.*) I saps què? No ho són gens, d'inversemblants.» (2003:49-50)

La creació de relats afecta la realitat i, com ja hem vist al llarg d'aquestes pàgines, la persona que els produeix. I en aquest cas McDonagh segueix amb la línia ja iniciada a *La reina de bellesa de Leenane* de subvertir la funció terapèutica de la narració, anant, però, encara més enllà. Si a la primera obra la ficció contribuïa a la bogeria de Maureen, a *The Pillowman* el relat contribueix, no només a la mort de persones alienes al món del narrador, sinó a la seva pròpia mort, i a deixar rere seu una basta devastació. D'aquesta manera, l'efecte regenerador que tenia la ficció a *The Playboy of the Western World* és transformat per Martin McDonagh, cent anys més tard, en un efecte destructor que s'emporta tot el que troba. *L'storytelling*, per tant, comporta ara mort i destrucció, si bé McDonagh sembla resistir-se a descartar qualsevol possibilitat de guariment i fa que, al final de l'obra, «per raons que només ell sabia, el bulldog de policia escollís no llançar les històries al cubell encès, sinó col·locar-les amb cura a l'arxiu de Katurian, que tot seguit va precintat per tal que romangués tancat durant uns cinquanta anys» (2003:103-104). Tot encara és possible.

Bibliografia

- Michael Coveney, «Theatre Review», *Theatre Record*, núm. 5, 1996.
Scott T. Cummings, «McDonagh plus McPherson», www.bostonphoenix.com, 1997.
Una Ellis-Fermor, «John Millington Synge». A John P. Harrington, ed., *Modern Irish Drama*. Nova York: W.W.Norton & Company, 1991.
Martin McDonagh, *The Pillowman*. Londres: Faber & Faber, 2003.
Martin McDonagh, *La reina de bellesa de Leenane*. Barcelona: Edicions de la Magrana, 1999.
Conor McPherson, *The Weir*. Londres: Nick Hern Books, 1998.
Conor McPherson, *Shining City*. Londres: Nick Hern Books, 2004.
David Nathan, «Theatre Review», *Theatre Record*, núm. 14, 1997.
Benedict Nightingale, «Theatre Review», *Theatre Record*, núm. 14, 1997.
Christopher Rawson, «Three Irish Playwrights Transform Pittsburgh into the Emerald City», www.post-gazette.com, 2000.
Kate Stratton, «Blithe Spirit», *Time Out*, núm. 1402, 1997.