

# Questionari

Quina presència té la violència en el teu treball? Per què?

## Mercè Anglès

*Actriu*

Vivim en un món i una societat *violents*. La violència és per tot arreu, ens envolta, és més, ens emmetzina, la respirem, hem de fer un esforç brutal per escapar-nos-en: *agafar aire*.

La violència, en el meu treball com actriu, és present en alguna de les múltiples formes en què pot manifestar-se; molts dels personatges que he interpretat tenien o tenen alguns trets violents en el seu *caràcter*, una violència que projecten tant envers ells mateixos com envers altres personatges; per exemple Iago (*Otel·lo* de W.

Shakespeare), Constança (*Rei Joan* de W. Shakespeare), Clara (*Les criades* de J. Genet), Joana (*Oblidar* de Marie Laberge), Rosa (*Nowhereville* d'Helena Tornero)... I no hi té res a veure si és un drama, una tragèdia o una comèdia, en qualsevol dels gèneres podem trobar la violència en les seves múltiples cares.

Per què es manifesta la violència en aquests personatges, em pregunto? Per les inseguretats, per les pors, pel fet de no ser acceptats, de no ser considerats, perquè no poden sobreviure d'una altra manera...

Com actriu, m'alimento d'aquestes pors per construir aquests personatges: analitzant-los, veient on es contradueixen, què els passa, quins vèrtexs tenen, com serveixen la situació que

viuen... Intento fer un treball tant intel·lectual com físic i emocional... Veure com respiren en mi, quins impulsos tenen, ajudar-me de la paraula; com el seu gran poder m'arriba i torna a sortir per a manifestar-se... I també la necessitat de trencar les barreres, aquestes pors que m'emmetzinen i que m'imposo sense saber-ho.

No es pot dir que tingui més problemes a l'hora d'enfrontar-me a aquests personatges, que sempre en tens, és clar; simplement he d'anar a poc a poc i construir el teixit intern, el nexa d'unió amb mi, sense fer-me mal... Aquest procés de treball sí que remou moltes coses personals, sobretot quan són personatges autodestructius, però al final, després de lluitar per aconseguir donar-li vida al personatge, perquè no t'abandoni sinó que creixi amb tu, vénen les funcions i la feina forta ja està feta.

Les escenes violentes, si realment està clar quin és l'objectiu de cadascun dels personatges i cap on se'ls vol portar, no resulten gaire més difícils que altres escenes, simplement poden ser més delicades...

## Marta Buchaca

*Dramaturga i guionista de televisió*

### LA VIOLÈNCIA A PLASTILINA

Estem molt acostumats a veure violència cada dia. Els mitjans de comunicació en van plens i ens hem avesat a convida-hi sense reflexionar-hi gaire. Podem dinar mentre veiem com un home ha matat la seva dona, com a l'altra punta del món hi ha hagut un atemptat i han mort cent persones, com un estudiant ha matat deu alumnes del seu institut... Però en algun moment de feblesa o potser en algun moment de lucidesa ens mirem una notícia amb més deteniment i ens preguntem «per què?». *Plastilina* va partir d'una notícia que va omplir diaris i informatius durant molts dies: tres nois de Sant Gervasi van cremar una indigent en un caixer fins a matar-la. Hi ha molts casos de joves que agredeixen indigents, però aquest cas era diferent. En aquest cas era una família de classe mitjana, de Barcelona. I vaig

pensar que aquests nois podrien ser amics meus, o familiars, que un dia podria arribar a casa, engegar el televisor i veure com el meu cosí de divuit anys cremava una indigent en un caixer. I aleshores vaig pensar que no podia ser, que el meu cosí mai faria una cosa així. I això és el que em va fer reflexionar. Per què uns nois podien arribar a ser tan violents? Què els havia portat a fer una cosa així? Com podia ser? I no ho sé, és clar. No sé per què algú pot passar de ser una persona normal a ser un assassí, no sé com es produeix aquest canvi, ni quines en són les causes. Però precisament perquè no ho sé vaig escriure aquesta obra. *Plastilina* no és més que un enorme interrogant. Òbviament no és una resposta, perquè la resposta no la tinc. Normalment concebo el teatre més com a entreteniment que com a espai de reflexió. Però vaig tenir la necessitat d'escriure aquesta obra perquè d'alguna manera necessitava compartir el meu desconcert. A l'hora de parlar de la violència, em sembla molt complicat parlar de casos generals: la guerra, el terrorisme... En canvi, em sembla més senzill parlar d'un cas proper i concret. Un cas que a l'obra

no és el que la va inspirar, és un cas inventat. Perquè el que importa és reflexionar sobre com pot ser que alguns adolescents es comportin de manera tan violenta. Com pot ser que molts joves es diverteixin veient vídeos violents que han gravat altres joves? Quina diferència hi ha entre el jove que gaudeix mirant un vídeo violent i el jove que ha fet el vídeo? El teatre no sé si és espai de reflexió, de diversió o d'ambdues coses. El que sí sé és que *Plastilina* el que pretén és que per una estona ens aturem a reflexionar i ens preguntem «per què?». Per què ho van fer? On és la línia que separa una persona normal d'un assassí? I el que és més important: com és de fina aquesta línia?

## Ferran Carvajal

*Actor, ballarí i coreògraf*

### RITUAL IN MEMORIAM

El teatre no representa la realitat, crea la seva pròpia realitat. El punt de par-

tida, però, pot estar inspirat o des-til·lar impulsos de la vida real, ja que són els seus referents i el material de què disposem a l'hora d'expressar-nos. Per a mi, l'oportunitat que ens ofereix el teatre —i quan dic *teatre* estic parlant de qualsevol tipus de llenguatge escènic— d'inventar un nou codi per expressar l'acte violent, ja sigui físic, psicològic o sexual, obre la possibilitat de transitar nous camins no explorats a l'hora de transmetre a l'espectador qualsevol acció vinculada a una emoció, en aquest cas la violència.

Sabem que la violència al teatre, depenent dels diferents creadors, pot ser expressada de formes molt diverses. Hi ha qui té un gran interès per acostar-se a aquesta realitat i en ocasions utilitza elements que, en major o menor grau, posen a prova directament la resistència o inclús la paciència de l'espectador, com ara intervencions entre el públic o mostrant l'angoixa d'un peix que s'ofega sense aigua, o utilitzant sons i accions amb volums realment ensordidors, de manera que provoquin en el públic una relació amb l'acte violent

molt directa, propera a la «realitat», pel fet de ser particip directe d'aquestes accions.

Per a mi és molt interessant poder treballar amb diferents directors i actors; d'aquesta manera puc compartir visions molt diverses sobre l'expressió i la forma a escena, depenent de la sensibilitat individual de cadascun d'ells en relació amb la meua.

La representació teatral és un joc que requereix uns codis que poden ser molt variables en funció del context i del tipus de llenguatge de cada director. Al llarg de la meua carrera he pogut desenvolupar, a escena, diferents formes de violència expressada de maneres molt variades. En més d'un muntatge m'he trobat que havia de representar una guerra o una lluita, i he buscat la forma d'expressió d'aquest acte a partir del moviment dels intèrprets.

L'exercici de la violència a l'escenari i l'impacte que ocasiona en l'espectador no estan necessàriament relacionats amb l'agressivitat o el patiment a escena, evidentment. Moltes

vegades resulta molt més efectiu l'ús d'un llenguatge més abstracte o la recuperació de l'essència d'aquell acte violent i la condensació en un nou acte de representació que no evidencï necessàriament una baralla cos a cos o una batalla amb trets de pistola o espases. La representació més o menys realista d'alguns d'aquests actes violents dependrà de l'obra, de l'envergadura de l'acte violent i dels recursos tècnics i humans dels quals disposem. Moltes vegades la falta d'aquests recursos fa literalment inviable aquest tipus de materialització o pot donar uns resultats aproximatius i, en definitiva, estèrils que poden generar distància i no empatia en l'ull de l'espectador.

Per a mi, justament, és molt ric i estimulant el treball d'aquest distanciament, en el cas que ens ocupa, el del fet violent, des de l'inici del plantejament artístic.

L'estudi de l'acte violent per ser representat pot atorgar una qualitat i un potencial creatiu transformadors. Potser des d'un punt de vista més místic és interessant aquesta transfor-

mació per l'expiació del mal. En una ocasió, Eduardo Mendoza em va comentar que l'actor que moria a escena allargava la seva pròpia vida. Que jo recordi, he mort en quatre obres de teatre diferents i en dues tornava a aparèixer a escena després de mort. Potser això encara incrementa més la longevitat...

Bromes a part, un exemple d'aquesta transformació de l'acte violent en un, diguem-ne, «ritual de la seva pròpia essència» va ser el treball desenvolupat a *Juli Cèsar* de W. Shakespeare, dirigit per Àlex Rigola. A l'hora de crear la guerra, a la segona part de l'obra, vam fer un treball coreogràfic basat en una sèrie de moviments que partien d'una barreja de baralles cos a cos, provinents de diferents tècniques, com ara arts marcial, capoeira o boxa, i vam fer que cada actor executés la seva sèrie com una dansa de manera individual, tots ells repartits per l'espai i enfrontats a un enemic imaginari situat en la direcció del públic. Prèviament havíem creat un trajecte que els personatges recorrien en una sèrie de carreres, relliscades per terra i enfil-

des a la paret per parlar de l'exaltació de la violència i generar en l'espectador, d'entrada, una acceptació més clara de la convenció teatral que estàvem proposant. Els textos de l'obra es van adaptar perquè poguessin ser expressats també des d'aquesta convenció; volíem crear la sensació d'esforç simplement saltant sobre unes cadires que, en aquest cas, juntament amb una taula i unes portes, eren els elements bàsics que configuraven l'escenografia. És a dir, jugàvem amb la utilització d'elements molt i molt mesurats prèviament per després generar un caos, en aquest cas una guerra. Un altre exemple d'aquest tipus de treball per a escenes de violència va ser la troballa (després d'experimentar amb formats diferents) per al moment de l'assassinat de Juli Cèsar. Els conspiradors acabaven llençant-se en grup damunt del personatge i, de manera imperceptible al públic, el despullaven i el cobrien de sang per acabar executant uns cops de sabata al voltant del seu cos estirat al terra; en descobrir el cos, podíem veure la imatge nua i sagnant del personatge abatut i aniquilat.

Aquests tipus d'apostes no sempre són del gust de tothom, ja que demanen de l'espectador l'acceptació d'una convenció en alguns casos molt radicalment diferent a l'expressió de la realitat. Per a mi, però, és un exercici meravellós poder investigar aquests tipus de format d'abstracció en diferents graus, adaptats a cada context. És una de les grans possibilitats que només em permet el teatre i un dels elements més excitants de la meua professió.

En el meu darrer treball, *Goldberg*, una peça de música i dansa per a tres músics a escena i dos ballarins sobre les *Variacions Goldberg* de Johann Sebastian Bach, el tema bàsic i recurrent que vam utilitzar com a fil conductor va ser l'insomni. L'insomni com a símptoma de la desesperació i la decadència de dos personatges que lluiten per trobar-se a si mateixos. Part del repte a l'hora d'expressar l'evident violència que respiraven els dos éssers derivava del fet que el recorregut emocional dels personatges moltes vegades partia de la no-acció. Essent els silencis entre ells representació de la incomunicació, l'insomni els gene-

rava cansament, desesperació, ira i una suma de sentiments contradictoris per als quals havíem d'utilitzar diferents vehicles d'expressió. Com que era una peça de dansa, el cos tenia un paper fonamental. També vam intentar jugar amb diferents graus de lectura a l'hora de crear els recursos expressius. La possibilitat que els personatges somiessin desperts ens va ajudar a crear imatges amb un nivell més alt de poètica narrativa.

Una peça que partia de la idea que la música estava concebuda perquè els personatges poguessin dormir em semblava un punt de partida molt interessant. El nivell de violència interna que generava en ells el fet de no aconseguir-ho va estar present durant tot el procés. El ventall de recursos que vam trobar era tan ampli que va fer impossible que els poguessim utilitzar tots, com acostuma a passar, ja que no només es tracta de fer-ne una tria, sinó també de tenir el temps necessari per aprofundir i assumir aquest nou material.

Una troballa molt simple, que probablement era imperceptible per al públic,

va ser que els dos personatges no es veien l'un a l'altre: realitzaven accions conjuntes, però fruit de l'atzar o la rutina. Aquest recurs ens va ajudar a crear una cadència o densitat molt profunda per expressar la violència de la incomunicació. En l'altre extrem, com a màxima expressió de l'esclat de violència dels dos éssers, vam utilitzar una dansa, desesperada, és clar, en què l'un de cara a l'altre (era la primera i l'última vegada que es veien directament en l'obra) intenten destruir la figura de l'altre arrencant uns fils o unes artèries imaginàries que són els punts vitals del personatge. No es toquen, arranquen fins a l'extenuació amb el propi alè i les pròpies mans el punt de resistència de l'altre, que alhora és un mateix.

Mai podem garantir que les nostres apostes a l'hora de proposar diferents recursos a escena siguin acceptades des de fora sota el mateix punt de vista que el nostre. Per això, també, és el nostre punt de vista. Justament aquesta és la premissa necessària per continuar mantenint un panorama teatral ric i divers.

Quant a la violència en si, en tots els seus aspectes, com a part essencial de l'ésser humà, seria desitjable arribar a utilitzar en el futur qualsevol tipus de recurs escènic per expressar-la en el teatre, per parlar d'aquest element característic nostre que forma part del comportament dels homes des de l'inici de la història, però que en un futur imaginari m'agradaria poder recordar amb un somriure compassiu com un fet antropològic. Com un ritual *in memoriam*.

## Carles Mallol

*Dramaturg i director d'escena*

### LA VIOLÈNCIA IMAGINADA

És evident que als meus textos hi ha una certa obsessió per la violència. *Finestra a Manhattan, Molta aigua, L'home perseguit, Seguretat...* No es tracta, és clar, d'un exercici de teràpia personal, però sí d'entendre-la com una motivació potent pel que fa als motors dramàtics. No recorro a la violència en escena (poques vegades és creïble), sinó que més aviat la uti-

litzo com a desencadenant del conflicte, fins i tot de l'acció. A *Molta aigua*, per exemple, tot i que hi apareixen escenes explícites de violència entre pare i fill, la veritable transformació del protagonista té lloc a través de la violència narrada (o imaginada). El punt central de *Molta aigua*: el pas cap a la violència d'un home que aparentment no hi entraria mai en contacte. Aquest és el motor principal de l'obra i és el motiu pel qual la violència hi és latent tota l'estona.

Dramàticament, reforça la tensió entre els personatges, crea una atmosfera concreta, converteix l'escena en un món que, tot i mantenir la identificació amb l'espectador (a *Molta aigua* és un Raval de Barcelona molt concret) es transforma en un món ficcional, teatral, que, per mi, té més interès, obre més finestres a la imaginació. No només es tenyien de violència els personatges, sinó també les descripcions que ells feien dels carrers del Raval, dels gossos que hi passejaven... En cap cas es tractava de fer un documental sobre el Raval, sinó d'agafar-ne els clixés o un cert imaginari i exagerar-los.

Jugo, per tant, a portar la violència a l'extrem per fer-la dramàtica.

Tot i així, és obvi que, més enllà d'utilitzar-la com a element dramàtic, també intento construir una certa reflexió al voltant d'ella. A *Segu-retat*, per exemple, veiem que els personatges reaccionen amb indiferència davant la violència exercida contra uns nens. Sembla que obviïn la violència que es fa evident. Estan preocupats per conservar la feina. Hem arribat a tal punt de violència que ja no ens afecta? L'acceptem com si res?

A *L'home perseguit*, tots i cadascun dels personatges acaben cometent un acte violent, o com a mínim desitjant-lo. El mateix passa amb els de *Tres vint-i-set*, obra que comença com un vodevil sexual i que de mica en mica ens descobreix la violència interior dels seus protagonistes. Tots portem la violència a dintre?

A *Finestra a Manhattan*, el fill petit admira el pare i vol ser violent com ell. Ens atrau la violència? Desitgem ser violents?

Fins i tot a la dramaturgia de l'espectacle *La cena*, un muntatge on el text no és el protagonista, els personatges es relacionen a través del seu imaginari violent. Un grup d'amics que han establert aquest codi: fer-se mal. No saben relacionar-se d'altra manera.

També és obvi que quan poses la violència en joc en un món dramàtic, es disparen inevitablement altres elements. Entre ells, el més important en els meus textos crec que és la por. A *La línia Iravedra*, els personatges tenen por de la violència que els han dit que existeix fora del seu territori; a *Finestra a Manhattan*, el pare és violent perquè té por que li facin res a la seva dona; a *Molta aigua*, el que segurament fa actuar l'Òscar és la por.

Llegint aquestes poques línies, sembla que la violència se'm faci imprescindible per escriure teatre. I és que sospito que, quan escrigui una comèdia, una comèdia de dalt a baix, acabaré per riure'm de la violència. Es veu que la violència és la protagonista, avui en dia; si no real, imaginada.

