

# Els personatges de McPherson

## Confessions dels vestigis d'una societat globalitzada.

Patrícia Manresa

L'«Irishness» del segle passat, la forma amb què els escriptors entenen la seva pròpia tradició a cada generació, està íntimament lligada al passat colonial d'Irlanda, a la seva independència i a les posteriors transformacions econòmiques, polítiques i socials del segle xx. Aquestes transformacions han alterat el prisma a través del qual els escriptors han entès la seva tradició i ha provocat que en el segle que separa Yeats de McPherson s'hagi produït una modificació important d'aquesta l'«Irishness». La revisió en qüestió ha donat lloc al fet que en la literatura es presentin mons radicalment oposats: en unes dècades, Irlanda passa de projectar una imatge rural i revolucionària a una imatge d'alcoholisme i recel.

En qüestió d'un segle, Irlanda ha passat de ser una societat tancada en sí

mateixa —influïda per la seva geografia— a entrar en un món globalitzat, de fronteres fàcilment franquejables. A principis dels noranta, ningú no podia negar que Irlanda s'havia integrat econòmicament i política en una superestructura que ultrapassava el perímetre nacional. L'economia es va disparar i la falta de treball es va traduir en falta de treballadors, l'emigració en immigració i els problemes històrics de fam i pobresa es van transformar en problemes comuns a qualsevol societat industrialitzada, per als quals la resposta tradicional havia esdevingut obsoleta.

La majoria d'efectes secundaris del «Celtic Tiger» —el boom econòmic que es va iniciar a finals del segle passat— es deriven del fet de prioritzar l'enriquiment per sobre de la

societat del benestar. Tot i que fins ara Irlanda gairebé duplicava la taxa de creixement anual del PIB per càpita —en relació als altres països de la Unió Europea—, és el país que té el nivell més elevat —després d'Itàlia— de pobresa i dels més baixos en esperança de vida.<sup>1</sup> A més a més, s'ha produït un augment del consum d'alcohol i drogues i s'ha produït la pèrdua del poder simbòlic de l'Església catòlica, com també l'augment de la corrupció política i dels escàndols de frau econòmic. Tots aquests efectes, entre d'altres, constitueixen l'«Irishness» de la dramaturgia contemporània. Aquest és el marc en què s'inscriu el teatre de McPherson, i la majoria dels problemes enumerats apareixen com a teló de fons en les seves obres dramàtiques.

Conor McPherson va néixer i créixer a Dublín. Va estudiar filosofia i anglès a la University College Dublin (UCD). Després de llicenciar-se l'any 1991, va romandre-hi com a professor mentre

estudiava un màster en filosofia. Va compaginar els estudis escrivint i dirigint per a Dramsoc, la societat dramàtica de la universitat. Com a membre de Dramsoc, va escriure les seves primeres obres: *Taking Stock* (1989), *Michelle Pfeiffer* (1990), *Scenes Federal* (1991) i *Inventing Fortune's Wheel* (1991).

L'any 1992, juntament amb d'altres antics alumnes de la universitat, va fundar la companyia de teatre Fly by Night, en la qual participava com a dramaturg, director i actor, i amb què va presentar *Radio Play* (1992), *Rum and Vodka* (1992), *A Light in the Window of Industry* (1993), *The Stars Lose Their Glory* (1994), *The Good Thief* (1994) —llavors sota el títol *The Light of Jesus*— i, en coproducció amb Íomhá Ildánach, *This Lime Tree Bower* (1995).

McPherson va lliurar obres seves a diferents teatres irlandesos, dels quals només va obtenir una entrevista a l'Abbey Theatre. Va presentar

<sup>1</sup>[http://www.emcdda.europa.eu/attachements.cfm/att\\_64227\\_EN\\_EMCCDDA\\_AR08\\_en.pdf](http://www.emcdda.europa.eu/attachements.cfm/att_64227_EN_EMCCDDA_AR08_en.pdf),  
[http://hdr.undp.org/en/media/HDR\\_20072008\\_EN\\_Complete.pdf](http://hdr.undp.org/en/media/HDR_20072008_EN_Complete.pdf).

*This Lime Tree Bower* al Fringe Festival de teatre a Dublín. Entre el públic es trobava el seu agent actual, Nick Martson, qui li va proposar de traslladar l'obra al Bush Theatre, a Londres, l'any 1996. Va ser amb *This Lime Tree Bower* que va aconseguir rebre el seu primer sou com a dramaturg. Després d'escenificar l'obra, va ser escriptor resident del Bush, període durant el qual hi va escriure i hi va estrenar *St. Nicholas* (1998).

Després d'estrenar a Londres i rebre diverses nominacions i premis, va atreure l'atenció del Royal Court. McPherson escriu *The Weir* (1997), que s'estrena a la sala petita. Després de l'èxit, es trasllada a la sala gran. Dos anys més tard escriu *Dublin Carol*, que s'estrena al Royal Court Theatre. La seva obra següent, *Port Authority* (2001), es presenta al New Ambassadors Theatre, també a Londres. El mateix any Dublín acull, per primer cop, una estrena d'una obra seva, *Come On Over*, una peça curta que es representa juntament amb dues peces curtes de Brian Friel i de Neil Jordan. Les seves últimes dues obres s'estrenen a Londres,

*Shining City* (2004) al Royal Court i *The Seafarer* (2006) al National Theatre de Londres.

Totes les obres publicades de McPherson, amb l'excepció de *The Seafarer*, s'articulen al voltant del mónleg dramàtic. Tot i que *The Weir*, *Dublin Carol* i *Shining City* contenen diàleg, s'estructuren de manera que la importància dramàtica recau sobre els monòlegs integrats en el text. A la resta d'obres, els personatges s'expressen únicament en monòlegs i es dirigeixen directament al públic.

McPherson explica que va començar a escriure teatre copiant David Mamet, tot presentant uns executius que s'escriuaven entre ells. Ell mateix diu que li va ser fàcil escriure diàlegs quan el conflicte s'ubicava en l'enfrontament entre personatges. El fet d'instal·lar-lo fora d'aquests personatges permetia un progrés gradual en què la repetició de motius podia allargar-se de tal manera que no era indispensable resoldre'l. Però després d'un temps va voler anar més enllà «per explicar històries de petita escala en una escala més

gran»<sup>2</sup> per tal d'arribar a l'essència del personatge en lloc de mostrar una situació externa superficial. Si el nucli del teatre és el conflicte, McPherson va trobar a l'interior de l'individu prou conflicte com per escriure una obra: «tots els viratges, l'oscil·lació en la ment, els dubtes, la incertesa, el coratge estúpid, els terribles sentiments d'inferioritat... tot això és més que suficient».<sup>3</sup>

En la seva exploració de la psicologia de l'home irlandès combina els temes dramàtics contemporanis —la crisi de la masculinitat, la fragilitat de la comunicació o l'aïllament— amb els efectes secundaris de la globalització a Irlanda. Les reflexions dels personatges estan impregnades d'una debilitat que provoca que no s'adonin que existeixen al marge de l'èxit. Com diu Falls, «els personat-

ges de McPherson no formen part d'aquest èxit; en comptes d'això, són els que n'han quedat al marge: els dublinesos originaris que una societat cada cop més internacionalitzada i esperonada per l'economia ha deixat enrere».<sup>4</sup>

Durant el temps que ocupen l'escenari, els personatges narren la seva història amb un discurs coherent i sincer cap a ells mateixos. La promiscuïtat, l'embriaguesa, la infidelitat, la violència i els seus excessos són les circumstàncies que bé provoquen o bé es deriven de les decisions que han pres en un passat. El mónleg, malgrat que tanqui els personatges en la seva pròpia memòria, progressa de manera que els embarca en un viatge d'introspecció en el qual intenten trobar el seu propi sentit del bé i del mal. Aquest procés els duu a

<sup>2</sup> «To tell small stories in a bigger way.»

<sup>3</sup> «All those swings, the oscillation in the mind, the self-doubt, the uncertainty, the stupid courage, the terrible feelings of inadequacy – that's more than enough.»

<sup>4</sup> «McPherson's characters are not part of this success; they are instead the outsiders, the native Dubliners who have been left behind by their increasingly internationalized, economically driven society.»

rumiar sobre els seus actes, i com aquests han afectat a les persones del seu entorn més proper.

Com a espectador, resulta gairebé inevitable adoptar una postura crítica envers les decisions i les actituds dels personatges. No obstant això, encara que es pugui estar en total desacord amb els actes que han comès, és imprescindible, en benefici de la identificació, no jutjar-los. L'acte de narrar la història constitueix una redempció, és com un ritual de pas en què el personatge cobra consciència dels seus actes, de les seves implicacions emocionals i de la consegüent pèrdua d'innocència. La presència del públic, com diu Cummings, confereix als personatges «una benedicció salvadora que omple les seves vides profanes amb un toc de sublimitat»<sup>5</sup> i «els restitueix a un cert grau d'innocència perduda que no es pot aconseguir de cap altra manera».<sup>6</sup>

Els personatges estan atrapats en la seva història i la natura de la narració sempre està influïda pel record, supeditat al punt de vista de qui recorda. Els seus personatges dubten, retrocedeixen en el discurs, es corregeixen, callen, tartamudegen... Tot i que fan servir un llenguatge senzill, McPherson trenca les paraules amb una falta d'eloqüència que dóna a entendre la dificultat que tenen de comunicar-se. El que tots tenen en comú és la soledat, l'aïllament, el sentiment de culpa i la necessitat d'obtenir el consol de pertànyer a una comunitat de persones que no es jutgen entre elles. Tots han viscut, en major o menor mesura, un període d'hermetisme en què no han pogut expressar allò essencial que els faria canviar el rumb de les seves vides.

«No crec que ningú hagi traspasat un límit després del qual no hi hagi retorn, malgrat allò que hagi fet. No puc condemnar els personatges. He de cercar l'esperança».<sup>7</sup> McPherson situa els

personatges davant del dilema que els sobrepassa: com integrar el passat en el futur. A mesura que revelen la seva història, McPherson els va proporcionant autoconeixença. Alguns aconseguen conciliar el passat en el present, com ara a *Rum and Vodka* o *Port Authority*; d'altres, no, com a *Dublin Carol*. L'existència de l'esperança és el que permet que els personatges trobin el valor de posar en marxa l'engranatge que els portarà al que aspiren: un nou punt de partida. Els que ho aconsegueixen, aquells que poden establir una treva amb ells mateixos, troben la sortida d'aquell dilema que prèviament no podien resoldre.

### ST. NICHOLAS: EL PARADIGMA DEL MONÒLEG MCPHERSONIÀ.

«M'agraden els monòlegs perquè són intrínsecament més teatrals que les obres "convencionals". No se si-

mula que l'escenari és un camp de batalla o un jutjat; estàs dient "Som tots aquí, en un teatre, i l'actor farà servir aquest espai per portar-nos de viatge."»<sup>8</sup>

El precursor de la forma dramàtica que fa servir McPherson és Brian Friel a *Faith Healer*, traduïda al català com *El fantàstic Francis Hardy*. Aquesta mena de teatre reuneix dues particularitats que no es troben en altres formes de teatre: els personatges expliquen els seus pensaments i sentiments directament a l'espectador —cosa que normalment es desprèn de la relació del personatge amb el seu entorn— i el temps i l'espai entre personatges i públic són comuns —en la mesura que no es construeix un espai fictici que s'insereixi en un temps passat o futur.

*St. Nicholas* té una estructura similar i també parteix del monòleg, com a *Faith Healer*, però transgre-

<sup>5</sup> «A saving grace which imbues their profane lives with a touch of sublime.»

<sup>6</sup> «Restores them a measure of lost innocence that can be had by no other means.»

<sup>7</sup> "I don't think anybody's beyond the beyond, no matter what they've done. I can't condemn characters. I've got to look for the hope."

<sup>8</sup> "I love monologues because they are intrinsically more theatrical than 'conventional' plays. You're not pretending that the stage is a battlefield or a courtroom; you're saying 'Here we all are, in a theatre, and the actor is going to use this space to take us on a journey.'"

deix encara més els límits de la convenció tradicional personatge-espectador. Els mecanismes que fa servir McPherson fan trontollar els pilars que fonamenten aquesta relació tradicional i provoca que l'espectador del seu teatre no trobi el punt de comoditat del qual parteix l'espectador de teatre «convencional». Mitjançant una tècnica metòdica i un vast coneixement dels mecanismes interns del receptor d'una obra de teatre, aconseguix que l'espectador es mantingui constantment en un punt d'incertesa. McPherson conjuga els elements teatrals de manera que l'espectador no pot ni acabar de creure's ni acabar de rebutjar allò que escolta. A més, el paper del públic contínuament alterna entre espectador i personatge.

«Mm. Sempre us sentireu afalagats quan us digui això. / Pel fet que tots formem part d'aquesta convenció. I pensareu, "Això dels vampirs no és del tot creïble, oi?" / I hi teniu tot el dret. / Aquesta convenció. Aquestes restriccions, aquestes regles, ens donen aquesta llibertat. [...] / Tots ens sentim força segurs aquí dins. Segurs per poder dir coses com "Si hi haguessin vampirs, per què no esdevenen vampirs les seves víctimes?". I us valeu, és clar, de les nocions indolents que els altres aboquen sobre vosaltres amb el propòsit que compreu més crispets. [...] / Volem que la mossegada dels vampirs sigui "màgica". Que desafii la mort. Que sigui sobrenatural. / Per què? / Per què necessitem que sigui màgica? / Perquè la màgia no existeix? / No hem de tenir

por d'allò que no existeix. [...] / Potser sabem que la Terra gira al voltant del Sol. Potser sabem que això és a causa de la "gravetat". Però ningú no sap per què existeix la gravetat. Així que no us esteu aquí asseguts jutjant si el que dic és creïble o no, quan no teniu ni idea per què no sureu per sobre de les vostres butaques.»<sup>9</sup>

«Els personatges del monòleg no tenen cap problema a adreçar-se al públic. Altrament, no ho farien. [...] Aquí és on volen ser, a l'escenari.»<sup>10</sup> McPherson aprofita la predisposició de l'espectador a ser permissiu amb el que passa a sobre de l'escenari, pel fet de ser espai de ficció. L'escenari proveeix als personatges d'una plataforma que els permet d'expressar-se lliurement sense ser interromputs. El fet que siguin ells mateixos els que s'expressen, sumat al fet que existeixen en la ficció, suscita una empatia

en l'espectador amb la qual n'elimina tant una condescendència laxa com un judici moral desqualificador.

McPherson explora la psicologia dels mecanismes de narració i els fa servir per manipular la voluntat de l'espectador, els seus sentiments i les seves reaccions. «M'agrada la intimitat d'algú que confia directament en tu i el joc que s'hi estableix en fer-ho. Saps que és un actor però al mateix temps vols creure el que t'està explicant. Vols que sigui real.»<sup>11</sup> Però McPherson encara va un pas més enllà. Un cop ha elaborat un personatge i un context creïbles, insereix elements extraordinaris per subvertir la «versemblança» del context que acaba d'instal·lar-hi per mantenir a l'espectador entre la realitat i la ficció.

«I doncs, eren reals? / O eren un somni? / Bé, he de preguntar-te, què

<sup>9</sup> «Mm. There's always going to be a smugness about you listening to this. / As we all take part in this convention. And you will say, "These vampires are not very believable, are they?" / And you're entitled. / This convention. These restrictions, these rules, they give us that freedom. [...] / We're all quite safe in here. Safe to say things like, "If there were vampires, why don't their victims become vampires?" and you are, of course, relying on the lazy notions foisted upon you by others in the effort to make you buy more popcorn. [...] / We want the vampire's bite to be "magic". Death-defying, supernatural. / Why? / Why do we need it to be magic? / Because magic doesn't exist? / We don't have to be afraid of what doesn't exist. [...] / We may know that the earth goes around the sun. And we may know that this is due to "gravity". But not one of us knows why there is gravity. So don't sit there and cast judgement on the credibility of what I say, when you don't even know why you aren't floating off your seats».

<sup>10</sup> «The characters in the monologue have no problem talking to the audience. Otherwise, they wouldn't do it. So, why move? This is where they want to be – on the stage.»

<sup>11</sup> «I love the intimacy of somebody just confiding directly with you and the game that's being played in doing so. You know that it's just an actor but at the same time you want to believe what you're being told. You want it to be real.»

collons no és un somni? / Les teves previsions de futur. Les teves fantasies. / Les teves pors. Les teves sobtades preses de consciència. / Què collons és això si no passa mentre dorms a la nit? / I aquella persona de la qual et vas enamorar bojament. / Què collons va ser? / Què era el moment en què et va sobrevenir? / Amor, collons. Si va ser amor a primera vista, què cony fas otorgant-li a un estrany el benefici del dubte? / Confiant-li tot el que tens? / És pel que volies que aquella persona fos? Bé, això és una vida de somni, si mai n'hi ha hagut una. / I si no va ser amor a primera vista, i va ser una cosa gradual. / Com una ferida que es tanca. / Deixa'm que et preguntis això: no comences a estar fart d'a-

quella persona? Per aparèixer de sobte, i refusar-te tota l'excitació caòtica que senties que l'amor havia de ser? / I si cap de les dues no és la teva veritat i et trobes al mig, i encara no has petat. I ets la persona més feliç de la sala... / Bé doncs, la teva presència aquí ens beneeix a tots, oi? Perquè tu ets la personificació de l'esperança, oi? Ets l'esperança encarnada. / On ets? On ets? / On? »<sup>12</sup>

El personatge existeix en una doble temporalitat, el temps narrat i el temps present i, des del punt de vista de l'espectador, a qui sempre se li recorda la seva condició d'espectador, perquè és difícil discernir si el personatge que explica la seva història segueix sent el mateix que el qui el va executar els

actes que narra. Com diu Wallace, «mai no es permet al públic submergir-se en el corrent narratiu, sinó que se li recorda constantment l'acció performativa». Per aquests motius, *St. Nicholas*, com la resta d'obres monologades de McPherson, només adquireix tota la seva dimensió quan s'esce-nifica. Sense la posada en escena és impossible que s'activin aquests mecanismes de versemblança/incredulitat i identificació/distanciament.

*Patricia Manresa*  
és Llicenciada en Traducció  
i Interpretació i estudiant  
de Doctorat en Arts Escèniques.

<sup>12</sup> «So, were they real? / Or were they a dream? / Well, I've got to ask you, what the hell isn't a dream? / Your projections for the future. Your fantasies. / Your fears. Your rude awakenings. / What the hell is that if it's not any night's sleep? / And that person you fell head over heels for. / What the hell was that? / What was the moment it hit you? / Love, Christ. If it was love at first sight, what the hell you doing giving some stranger the benefit of the doubt? / Entrusting them with everything you've got? / Because of what you wanted them to be? / Well, that's a dream-life if ever there was one. / And if it wasn't love at first sight, and it was a gradual thing. / Like a wound healing. / Let me ask you this: don't you begin to resent that person in equal amounts? For sneaking up on you, and denying you all the chaotic excitement you felt your love should have been? / And if neither of these are true for you and you're in the middle of it, and you haven't fucking blown it yet. And you're the happiest person in the room... / Well, your presence blesses everyone else here, doesn't it? Because you're the embodiment of hope, aren't you? You're hope incarnate. / Where are you? Where are you? / Where?»