

FOGUET, F. (2010). «Una dramaturgia de metàfores i sentits». Dins: *Tendències*, Rosa M. Isart. Benicarló: Onada, 2010. Teatre, 3. Pàg. 7-15.

PRÒLEG

Una dramaturgia de metàfores i sentits

1. La formació de Rosa M. Isart (Barcelona, 1970) com a historiadora de l'art i la seva adscripció astral al signe dels bessons deuen explicar, si més no en part, una escriptura dual que tendeix a avançar entrellaçant metàfores d'una gran potència expressiva i diàlegs que van del realisme més estricte al surrealisme i el grotesc més desgavellats. Apassionada pel teatre, Isart s'explica amb imatges potents que embolcallen els textos i que els omplen de sentits i suggeriments. La seva dramaturgia no respon als patrons hegemònics de l'Escola Beckett de Barcelona, ni tampoc s'emmiralla mimèticament en els grans tòtems internacionals: Isart va per lliure, i fa molt bé. L'escriptura li serveix almenys per conjurar les inquietuds artístiques, ventilar els fantasmes personals i compartir les preocupacions existencials que l'amoïnen. No s'ha isolat, això no obstant, en una torre de vori, ans tot al contrari. S'ha preocupat d'ampliar els coneixements amb cursos i *master class* de teatre i cinema, ha participat en l'aula de teatre de l'Associació d'Investigació i Experimentació Teatral de la Facultat de Geografia i Història de la Universitat de Barcelona, ha dirigit algunes lectures dramatitzades i escenificacions en règim professional i, entre altres afers, s'ha dedicat al periodisme teatral d'àmbit comarcal. Però, sobretot, ha escrit teatre, incansablement, amb tenacitat, des del 1998 ençà, a prova de defallences: gairebé una vintena de títols en una dècada i escaig, entre els quals val la pena de destacar, pel cap baix, *Vainilla* (1998 [2001]), *Senyoreta Ella* (2001 [2005]), *No es preocupi* (2002 [2004]), *Lleons* (2006 [inèdita]) i *Barri* (2009 [inèdita]), totes orfes d'escenari.

2. Rosa M. Isart es donà a conèixer amb *Vainilla*, una obra guanyadora del I Premi de Teatre Joaquim M. Bartrina del 2000, amb la qual assajava de descriure una generació que, arribada a la trentena, mira de superar la síndrome de Peter Pan. Sara, la jove protagonista de *Vainilla*, és, com els seus col·legues de colla, el prototipus de noia urbana, moderna, culta i plena d'inquietuds que, després d'un desengany amorós, busca "noves emocions" per viure experiències estètiques i vitals inoblidables. I les troba en l'art esnob i en l'amor sense traves. *Vainilla* és un còndid al·legat a favor de la lentitud i la incertesa que contraresti la pressa frenètica i les certes rebudes, i una reivindicació entusiasta de la ingenuïtat, de la bonhomia i de l'amor plural, obert, desacomplexat.

Allò que sorprèn més d'aquesta peça primigènica és la plasticitat impactant de les imatges que crea. Isart fa arrencar l'acció amb una escena en què uns nois i unes noies juguen al Paradís i gosen menjar la poma de l'Arbre del Bé i del Mal, fins que, de cop i volta, uns esquelets humans, a l'estil de la Patum de Berga, els foragiten de

l'Edèn. És la manera, ben gràfica, metafòrica, de mostrar la fi del Paradís de l'adolescència i l'aterratge en el món de les relacions adultes: efímeres, inestables, impúdiques, líquides. La mateixa metàfora de la vainilla –“dolça, bona, suggerent”– és una invitació a la descoberta i al plaer. Amb un toc de surrealisme irònic, *Vainilla* congrega Déu, Crist Superestar, un Àngel Ros o Plató per dissecar una generació que, atemorida per la fragilitat de tot, encara confia en l'amor i en la bellesa.

Senyoreta Ella reprèn el tema del (des)amor amb molta més cruesa i comicitat, fins al punt de convertir-se en una mena de vivisecció satírica de l'amor líquid diagnosticat per Zygmunt Bauman. El personatge d'Ella, una dona d'una bellesa espaterrant, actua despòticament i frívolament amb tothom, sense tenir cap mena d'empatia cap als altres, com una vampiressa implacable, devoradora d'homes i de mites. Alhora, tanmateix, com a dona ferida que en realitat és, defensa que l'amor reclama una retroalimentació contínua que el revifi diàriament i una profunditat més gran que dugui la relació més enllà de l'epidermis. Al voltant d'aquest personatge, que resulta hiperbòlic i contradictori, Isart hi fa desfilar homes i dones que, en virtut d'una postmodernitat mal païda, expressen la seva desorientació davant dels canvis en les relacions sentimentals que han alterat la primacia masculina, la durada i la intensitat dels compromisos, la concepció antiga de l'amor, la valoració del sexe, etcètera.

Vorejant els topois a l'entorn del tema de la “guerra dels sexes”, *Senyoreta Ella* retrata les psicopatologies dels homes i les dones del segle XXI en relació sobretot amb els afers amorosos, i fa un toc d'atenció a la descomposició contemporània de valors, principis, actituds o comportaments en perill d'extinció. La flagrant amoralitat d'Ella és, probablement, el contramirall caricaturesc de la cosmovisió moral que s'hi defensa. Amb un humor de vegades macabre, Isart tampoc no s'està d'exposar, encara que sigui de passada, els perills de la societat consumista d'avui, dels estralls del neoliberalisme o de la medicalització de les ànimes que contribueixen també a la deshumanització dels afectes. A diferència de *Vainilla*, en què el tractament era si és no és naïf, a *Senyoreta Ella* el to resulta distanciat, aspre i escèptic, sense concessions. La realitat que hi reflecteix esdevé dura i purulenta, com si s'hi negués cap mena d'esperança.

L'intertext de la *Divina Comèdia* és el punt de partida de *No es preocupi*, una peça sobre les malalties reals o metafòriques de la societat contemporània. Guiat per Virgili, un jove barceloní –el nou Dant– s'endinsa en les fondàries de la ciutat maleïda, mentre la seva mare ha de superar el diagnòstic d'un presumpte càncer de mama. Seguint els nou cercles dantescos i les seves derivacions, l'obra actualitza els “pecats” contemporanis i els projecta no tan sols en el cas, versemblantment real, d'una dona que pot patir un càncer, sinó també en diversos arquetips d'una metròpoli actual. Si el viatge a l'infern de la ciutat exhibeix les diverses formes de violència que habiten en les seves zones ocultes, l'angoixa i el patiment de la mare davant del diagnòstic de la malaltia han de fer front al dolor físic i moral (“l'última oportunitat d'aprendre”, diu Virgili), a la impotència personal que se'n deriva i, per acabar-ho d'adobar, a l'antiempatia dels qui l'envolten.

No es preocupi és un text molt iconografiat, molt plàstic i fins oníric, d'una gran complexitat formal pel seu barroquisme i la seva dispersió, que projecta la mitologia dantesca en la realitat contemporània. El doble infern –el personal i el col·lectiu– es converteix en una metàfora de les malalties que corsequen els mecanismes de la convivència social i dels vincles humans. La llarga llista de personatges traspasa lliurement els límits del temps i fa convergir en un mateix espai figures de la *Divina*

comèdia amb homes i dones d'avui. Àngels i dimonis, centaures i noms mitològics, putes i condemnats a l'infern es confonen magmàticament en una faula sobre l'ètica i la moral contemporànies. Com ja és habitual en la seva dramaturgia, les temàtiques principals són arbrades amb altres temes secundaris que s'hi fan entroncar: la violència extrema, la manca de deontologia, la incomunicació en les relacions, la hipocresia i el caïnisme socials, la indiferència envers la immigració, etcètera.

Des d'una òptica també satírica, *Lleons* reincideix en el tema de la "nova" condició de la dona, que ja apareix en altres obres isartianes, a través de dues executives competents en la feina, però que no saben com han d'entomar la seva feminitat. En el vestuari d'un gimnàs de la zona alta de Barcelona, on malden per millorar la silueta, les dues dones mantenen una llarga conversa confidencial –amanida amb músiques, jocs i coreografies diverses– sobre el sexe, la vida domèstica, els homes, l'art, la cultura, les deixalles, les modes, la religió, el lesbianisme, etcètera. De totes dues, Anna, maniàtica i extravagant, és la que es converteix en el centre de les atencions de l'altra, Nadja, més assenyada i intel·lectual, que l'ajuda a treure's els fantasmes que té pel fet d'haver-se enamorat d'una dona. Com a contrast, la mare d'Anna s'erigeix en la dona mare convencional, històrica, que es creu imprescindible perquè la seva filla sobrevisqui i que té una por ancestral dels homes.

Còmica i desinhibida, *Lleons* tracta d'una de les constants que apareixen en diverses obres de l'autora –especialment en les també inèdites *Les mil i una o Cassandra versus Tirèsies* (2005) i *Pa(r)ís* (2006) –, que és la de la situació precària de la identitat i la llengua catalanes. La denúncia oberta de la minorització de l'idioma i de la submissió política al Regne d'Espanya apareix sovint en els textos isartians. A *Lleons*, el personatge d'Anna etziba un monòleg reivindicatiu sobre la *provincianització* de Catalunya que crida a la mobilització general o reflexiona sobre el caràcter impositiu i hegemònic de la llengua del poder, és a dir, del castellà, en detriment del català, que pateix una creixent diglòssia invertida. Una altra de les idees força que retrobem en aquesta peça és, de nou, la de la "guerra de sexes", en què la figura metafòrica dels lleons s'associa als homes, amansits per la tirania de les dones, i en què les tribulacions femenines són l'eix conductor de les converses.

Barri, una de les seves darreres peces, porta a l'extrem la tendència a convocar, a l'escena un món exòtic que pot incloure des d'Heràclit fins a James Moll, tot passant per Serguei M. Eisenstein, Federico García Lorca, Ava Gardner o Claude Lanzmann. Aquests personatges "reals" conflueixen amb altres de ficticis com En Ponet Caselles, manllevat de *No n'hi ha d'altre*, d'Emili Vilanova, o d'inventats per Isart com ara El Censor de l'obra, La Persona, Els Raonables, El Violent o Les Flors, entre d'altres. Contemplant tot aquest món bigarrat i heterogeni, L'actriu M. L. presideix –en silenci o com a contrapunt– aquest "barri" original, creat "dintre del món de l'efímer" que s'enfronta més directament a un altre tema tabú: el de la mort.

Amb la voluntat de suscitar una atmosfera commovedora, Isart combina les coreografies, les projeccions de films o d'imatges, les músiques *ad hoc* o les veus anònimes dels qui van plorar la mort de l'actriu Mercè Lleixà, a la qual dedica l'obra. El personatge de L'actriu M. L. es va retrobant, en aquest "barri" fora de l'espai i del temps, o dins d'un altre espai i un altre temps en què encara és possible la sensibilitat humana, amb diversos creadors que han tractat en les seves obres la barbàrie (*El cuirassat Potemkin*, d'Eisenstein; *Shoah*, de Lanzmann, o *The Last Days*, de Moll) o la crueltat de la mort (*Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*, de Lorca), n'han estat víctimes

“exemplars” (Lorca mateix o Irène Némirovsky) o han patit malalties doloroses (Gardner). Objectiu primordial? Evidenciar, tot projectant-hi alguns dels paradigmes de l’horror i el patiment, la impotència per una malaltia incurable i una mort cruel i injusta com la de Mercè Lleixà, a 49 anys, víctima d’un càncer.

Si *Vainilla* era un cant explícit, sensorial, a l’amor i a la vida, *Barri* se situa gairebé als antípodes: és una reflexió sobre la mort i un clam inquietant perquè l’ésser humà no s’hi habituï. Que preservi, d’alguna manera, la seva sensibilitat davant de la crueltat de la mort. Enfront de l’irreparable, tot és vanitat, àdhuc la riquesa que reclama espriuanament En Ponet Caselles. Sense abandonar la ironia i l’humor negre, Isart homenatja, en el seu plany per la mort de Mercè Lleixà, els petits afectes, la feina feta, l’afabilitat de caràcter. A més del marc paradigmàtic, el record de l’actriu també és present a través de personatges que va interpretar, com és ara el d’Irène Némirovsky, corresponent al monòleg homònim de Joan Guasp, o amb l’evocació d’escenes íntimes o de persones estimades de la seva biografia.

3. Dedicat a Rosa Novell i Josep M. Pou, el monòleg *Tendències* (2008) pot llegir-se com una radiografia *sui generis* de les psicopatologies contemporànies pel que fa a les modes o globalitzacions imposades. Els deu humans despallats que, de bell antuvi, irrompen atropelladament a l’escenari, com si estiguessin en perill extrem, són una metàfora preciosa de la vulnerabilitat dels actors exposats davant d’un públic, però també dels homes i les dones d’avui, immersos en la selva quotidiana. Després d’omplir la nuditat de l’espai escènic, l’actriu traça el seu “mapamundi” d’interessos vitals, centrat sobretot en les “tendències” més evidents del món contemporani. Entre les quals apunta, per exemple, la frivolitat devastadora del periodisme televisiu o la situació deplorable de la política indígena –un dels temes molt poc tractats, val a dir-ho, en la dramaturgia actual, tot i la riquesa d’enfocaments crítics que admet.

Amarada d’ironia, l’anàlisi que fa l’actriu de la societat catalana, tot berenant, és incisiva: no tan sols retreu l’unitarisme colonialista espanyol, sinó també l’estaticisme mesell català o la dèria malaltissa per l’art culinari que ens ha agafat darrerament. El caòtic “mapamundi” de l’actriu, políticament incorrecte, passa d’un tema a un altre sense ordre ni concert, però engaltant sentències com a temples: “La democràcia no és un fet, és una tendència. La dictadura no és una tendència, és un fet”. O proclama que l’única inclinació útil és la “supervivència” individual i col·lectiva. I, de tu a tu, conversa amb Arthur Schopenhauer i Jean-François Lyotard, per expressar el desengany sobre el grau d’intel·ligència dels homes i les dones d’avui i per criticar la mala educació i la poca estima per la terra dels nouvinguts o la imposició de l’espanyol com a llengua d’ús.

Mentre estén la roba –una metàfora del desplegament de les interioritats del pensament–, l’actriu acaba apostant per “la força de l’amor” per resoldre, en termes col·lectius, la problemàtica de la integració dels nouvinguts en la cultura i la societat catalanes, i també, des del punt de vista més individual, per recuperar allò que la humanitat ha perdut: la dimensió corporal i sensorial. En el darrer tram del monòleg, després de mostrar-se catastrofista i sovint incoherent, com si basculés entre la lucidesa i la follia, entre el seny i la rauxa, l’actriu apel·la al seu cos per tal de recrear-se en la nostàlgia del passat i reivindica l’amor com a força que “suma” per a la concreció del bé.

Distribuïda en tres parts, *Tendències* avança en coloracions simbòliques del tot connotatives –llum neutra, taronja i vermella–, alterna el format del flux de consciència amb un protodiàleg que l'actriu entaula amb una pretesa amiga i es clou de forma implacablement circular, tot retornant al punt de partida inicial. Amb una lleu transició, en què es projecten diapositives de gats als terrats de la ciutat –una altra metàfora del caràcter individualista de les ànimes urbanes–, el monòleg es pot repetir de nou, a manera de díptic, ara des d'un altre angle i perspectiva: en boca d'un actor transsexual que canvia l'horitzó d'expectatives del públic.

4. De *Vainilla* a *Barri*, Isart ha esmolat els recursos i procediments d'una dramaturgia singular, imatjada i impressionista, plena de metàfores brillants, que ressalta el moviment, la plasticitat i la sensorialitat de les escenes per transmetre idees o sensacions. Els universos que crea Isart tenen un punt de fantàstic i de grotesc, a l'estil d'un Kantor o d'un Ghelderode, o una certa deriva cap a lírica de la marginalitat, a la manera de Lorca o Koltès, quatre dels seus referents declarats, però també sovint són barrocs, confusos, magmàtics, epidèmics o desconcertants. En tot cas, de bracet de l'estètica, hi ha en la dramaturgia isartiana, per dir-ho en el cèlebre binomi tan car a Ricard Salvat, una ètica explorativa, no dogmàtica, intuïtiva, que posa en evidència la pèrdua de valors, de sentiments, d'emocions i de sentits innats, almenys fins ara, a l'ésser humà. Amb un punt de moralisme il·lustrat i de nostàlgia romàntica, amb una declarada vocació social, Isart cerca aquelles actituds i aquells comportaments deshumanitzadors que defineixen el tombant de segle (l'egoisme, la covardia, el desamor, l'incivisme, la violència, la corrupció, el mesellisme...) i, sense calcular-ne l'ambició estètica o ideològica, a pit descobert, els passa pel filtre d'una mirada que vol comprendre els misteris de la vida i transformar allò que l'envolta per fer l'existència més bona, més generosa i més bella.

Francesc Foguet i Boreu
Universitat Autònoma de Barcelona, estiu de 2010