

# ASSAJANT PITARRA

Un espectacle de

**XAVIER ALBERTÍ i LLUÏSA CUNILLÉ**

a partir de l'obra de

**SERAFÍ PITARRA**

## NOTES PER A UN COL·LOQUI

de **víctor molina**

Abans de començar el col·loqui general amb la companyia (perquè segurament molts de vostès tindran alguna pregunta a fer, o fins i tot una opinió que voldran compartir amb tots nosaltres sobre aquesta obra), abans d'això –dic– voldria, per part meua, fer (i molt per sobre) un parell d'observacions perifèriques sobre *Assajant Pitarra*. La primera, sobre un dels aspectes formals de l'obra –no de tots, ni molt menys, sinó només d'un tret estilístic que em sembla important identificar; i la segona, sobre una part del contingut, una observació molt subjectiva sobre una petita part de la pluralitat del seus temes.

### 1. L'oblit

Per començar a fer-ho, m'agradaria recordar una reflexió escolàstica sobre allò considerat a l'Edat Mitjana com la penalitat més extrema i imaginable que

un ésser podria arribar a patir –i que té a veure amb el tema d'aquesta obra–. Segons la teologia, el càstig més gran a què es pot sotmetre una criatura (aquella pena per a la qual no hi ha cap mena de remei ni salvació possibles) no té a veure amb la *còlera* de Déu, per més greu i excessiva que sigui aquesta *còlera*, sinó amb el seu *oblit*. Perquè finalment la seva *còlera* seguiria sent –per dir-ho així– de la mateixa matèria que la seva misericòrdia. En canvi, la situació extrema a la qual ni tan sols pot arribar la *còlera* divina és la de quedar-se amagat al si de l'oblit, i constitueix el punt extrem de l'irremissible.

Aquesta por escolàstica té –com tots nosaltres sabem molt bé– un correlat d'ús polític molt popularitzat, una por dels agents polítics certament molt banalitzada, que sol ser formulada utilitzant una sentència molt conegu-

da: «*És preferible que parlin malament de tu, que no pas que no parlin de tu en absolut*».

Aquesta és una frase d'Oscar Wilde (encara que, com succeeix amb les sentències que es fan cèlebres i que al final ofusquen el seu propi origen, de vegades és atribuïda indistintament a gent tan variada com Mae West o Adolf Hitler). Doncs bé, el que succeeix en aquesta obra que hem vist ara és que sobre els seus personatges recau la més freda i rovellada de totes les ombres possibles, la de l'oblit. El grup de polítics que hi apareix és objecte d'una singular i radical *desatenció*. Aquesta obra no ens ofereix, per dir-ho així, una «ronda de mort», sinó una experiència encara més extrema: una mena de «ronda de l'oblit».

I és per això que ni tan sols importa –sinó que és del tot inoperant– que aquests personatges estiguin (com se sol dir) *al peu del canó*, perquè aquest canó també està dins les fosques cambres de la desmemòria.

### 2. La paròdia

En què queden els gestos i els discursos dels polítics (o de qualsevol altra mena d'hipnotitzador social) sense el seu complement directe, que és la resta de la gent? És aquesta una pregunta que ens és formulada durant tota l'obra, des de el seu primer moment. Però no es fa a través de l'ús de la caricatura, sinó mitjançant un procediment que els acadèmics anomenen intragènere: la paròdia.

I precisament perquè el seu recurs no és el de la caricatura, sinó el de la paròdia, aquest espectacle s'allunya de l'humor que encarna a polítics concrets.

De fet, gairebé totes les reflexions importants sobre la caricatura, com la de Baudelaire, al segle XIX, o les del cèlebre historiador de l'art Ernst Gombrich, al segle XX (per esmentar-ne un parell), observen que cal tenir present una diferència rellevant entre caricatura i paròdia per conèixer els diferents tipus d'humor que generen (una diferència entre allò que nosaltres podríem identificar com l'humor de *Polònia* i l'humor d'*Assajant Pitarra*).

La paraula *caricatura* és un terme italià que fa la seva aparició al segle XVI per designar un retrat que té una de les seves parts especialment intensificada, carregada o pesada. La paraula prové del llatí tardà *caricare* o *carricare* (d'on també procedeix «carro») i significa «carregar». És per això que, no només no és gens estrany que les caricatures acostumin, per dir-ho així, *carregar les tintes* d'un retrat, sinó que aquesta càrrega és precisament la seva naturalesa ontològica.

La paròdia, en canvi, és un recurs diferent. També fa ús de la ridiculització. És a dir: mostra com a risible allò que originalment no és ridícul, o que no ho semblava, o que s'havia oblidat que n'era, de ridícul. Els diccionaris en ús, el de Pompeu Fabra, per exemple, defineixen paròdia com «la imitació burlesca d'una obra seriosa». En reali-

tat, aquesta, que és la definició més estesa i certament correcta de la paraula, és una definició relativament moderna, una definició renaixentista del terme. Perquè n'hi ha una altra, més antiga, pròpia de la Grècia clàssica, i que té a veure amb la dislocació de la paraula respecte de la música dins una cançó, la dislocació de la sonoritat del *logos* (la paraula) respecte de la sonoritat del *melos* (la música), dins una *rapsòdia* (una cançó). La definició moderna (la que té a veure amb la imitació burlesca) és formulada al Renaixement per l'humanista italià Giulio Cesare Scaligero. I és ell, precisament, qui per primera vegada defineix la paròdia així: com una mena de «negatiu fotogràfic» de la rapsòdia. La paròdia, diu en un moment determinat Scaligero, és una *rapsòdia del revés*.

La rapsòdia és un poema èpic que reuneix molts poemes. És un cant que ajunta molts cants. La *Illiada*, que és l'exemple canònic d'aquesta mena de composicions a Occident i que conté 15.691 versos, és un cant compost de 24 cants o una rapsòdia composta de 24 rapsòdies. I, de fet, això és el que vol dir rapsòdia, que conté dues paraules: *oide*, que vol dir «cant», i *rapthein*, que significa «cosir» o «sargir». Així que la traducció literal de Rapsòdia seria: «Cants reunits», «cants cosits» o «cants sargits». Per la seva banda, el rapsode no només és aquell qui canta, sinó qui uneix els diferents cants, cosint-los uns al costat dels altres.

Per tant, si bé és veritat que la paròdia és l'altra cara de la rapsòdia, llavors té

entre les seves potestats i les seves possibilitats la de *descosir* els cants que reuneix una rapsòdia (avui parlariem de «desconstruir»). Però, sobretot, és la construcció d'un cant contrari al cant original, invertint el seu sentit original, i obtenint-ne un to burlesc –ja sigui per la modificació del seu estil o del seu tema, o del seu esperit. Seria un «contra/cant», un cant confrontat i confrontant, com diu el seu propi nom. I és per això que Thomas Mann, en parlar de la paròdia, la defineix com «una obra artística amb vocació crítica». Una obra –diu– introdueix un sentit contestatari, però no mitjançant els recursos lògics de la mateixa crítica, sinó mitjançant els recursos sensibles i certament intel·ligibles de la creació artística.

### 3. La tempesta

*Assajant Pitarra* és una creació artística, amb sentit crític i en to burlesc, no pas una caricatura. És una paròdia a la «n» potència. I és per això que pot ser molt dinàmica i lliure amb els seus continguts. I no obstant això, *Assajant Pitarra* és també una obra fosca; jo diria que és, fins i tot, una obra molt negra.

La falla que conté té a veure, tal i com hem dit abans, amb el tema de l'aïllament i de l'oblit. És per això que ens recorda tant a *L'àngel exterminador*, de Buñuel, on s'explica la història d'un grup d'amics que no poden sortir d'una habitació, encara que ho vulguin i encara que sembli que poden fer-ho.

Però no tan sols això, sinó que, entre «gatada» i «gatada», de sobte tenim

també la sensació que tota l'obra obté, sense adonar-nos-en, un doble aspecte kafkià. Tant pel que té a veure amb un castell que, per un estrany motiu, és inaccessible (com passa a la novel·la *El castell*, de Franz Kafka), com per allò que té a veure amb una metamorfosi que genera un doble espai contradictori. D'una banda, un espai extern, on es viu totalment aliè a allò que passa dintre (i en aquest cas es viu tan normalment, amb l'absència de govern, com a Bèlgica, on el parlament ha estat molts mesos sense formar govern i sense que la gent el trobi a faltar). I, d'altra banda, un interior hermètic, on es va perdent tot tret d'humanitat convencional.

Hi ha moltes històries de o sobre l'aïllament. Però aquesta d'*Assajant Pitarra*, més que remetre'ns a aquelles històries de referència robinsoniana (com *El senyor de les mosques*, de William Golding, o la novel·la *Divendres o els llimbs del Pacífic*, de Michel Tournier) o a les històries d'aïllament que condueixen al llindar de l'antropofàgia (com *El rai de la Medusa*, pintada per Géricault, o aquelles terribles històries que explica Melville en alguns moments de la seva obra), presenta un aïllament que és d'una altra mena.

Per mi, aquesta obra té a veure més amb l'illa de *La tempesta*, de Shakespeare, que amb qualsevol altre aïllament. De fet, d'alguna manera, aquesta obra és per a mi una mena de versió *sui generis* i paròdica de *La tempesta*. I encara que segurament no ho és expressament, hi ha molts punts de contacte entre totes dues obres.

Igual que en l'obra de Shakespeare, arriben a aquest aïllament uns homes d'Estat que, a poc a poc, van descobrint que la seva pròpia professió no té sentit en aquell lloc.

Igual que en Shakespeare, tots aquests personatges són una mena d'eco de si mateixos, i ecos d'altres ecos d'un mecanisme de poder, com engranatges inservibles sense el conjunt de la maquinària.

Igual que en Shakespeare, tot allò que aquí passa se situa en un ominós entorn assossegat, sense escarafalls, ple de petites traïcions, ple de petits furts i ple de llocs comuns de la misèria humana, conjugats al mateix temps amb una mena de ingenuïtat còmica.

Igual que a l'illa de *La tempesta*, aquest aïllament s'omple d'una estranya psicofonia i d'un espai acústic que turmenta els personatges.

I aquí, com a l'obra de Shakespeare, hi ha un llibre i un amo d'aquest llibre, que és Pròsper en Shakespeare i que, en aquest cas, apareix encarnat en allò que podríem anomenar la *vulgari eloquentia* de Pitarra, i que en cert sentit domina el destí dels altres, com un oracle. (I segurament podríem fer menció de molts correlats més, que bateguen de manera conscient o inconscient en la dramaturgia d'una autora i lectora tant atenta com Lluïsa Cunillé...)

Per finalitzar, però, m'agradaria referir un aspecte que em fascina de la dramaturgia: l'ús del temps en el si d'a-

questa obra. Un temps ple tòric i buit  
ahora. Un temps que, per una misteriosa característica, separa les seves pròpies fraccions cronològiques i engoleix dins seu els personatges tancats al castell. Perquè aquí, igual que a les paradoxes de Zenó, on es produeix una progressiva i inacabable intermediació entre dos punts o entre dos instants, s'abisma el temps entre el segon i el tercer dia d'aquesta falla –perquè es va dividint en fraccions, que són, com sabem, inesgotables. Fins que endevinem que els personatges queden desfigurats, perquè han

estat devorats per un temps infinit contingut dins del pas dels dies, i que, inquietantment, desapareixen –com si no hagués passat res.

Ara bé, tot és una paròdia. Potser som nosaltres els oblidats. Potser som nosaltres els qui estem dins d'un lloc inaccessible...

Evidentment, aquesta és una interpretació molt subjectiva i molt perifèrica, tal i com ja havia advertit, però que ha estat generada directament per aquesta obra. ■

Notes provinents del col·loqui celebrat el dia 14 d'octubre de 2007 després de la funció.

## ASSAJANT PITARRA

Un espectáculo de  
XAVIER ALBERTÍ y LLUÏSA CUNILLÉ  
a partir de la obra de SERAFÍ PITARRA

### NOTAS PARA UN COLOQUIO de victor molina

Antes de comenzar el coloquio general con la compañía (porque seguramente muchos de ustedes tendrán alguna pregunta a hacer, o incluso una opinión que quieran compartir con todos nosotros sobre esta obra), antes de ello –digo– querría, por mi parte, hacer (muy por encima) un par de observaciones periféricas sobre *Assajant Pitarra*. La primera, sobre uno de los aspectos formales de la obra –no de todos, ni mucho menos, sino sólo de uno de sus rasgos estilístico que me parece importante identificar; y la segunda, sobre una parte de su contenido, una observación muy subjetiva sobre una pequeña parte de la pluralidad del sus temas.

#### 1. El olvido

Por empezar a hacerlo, me gustaría evocar una reflexión escolástica sobre lo que era considerado en la Edad Media como la penalidad más extrema e inimaginable que un Ser podría llegar a sufrir –y que tiene que ver con lo tema de esta obra. Según la teología, el castigo más grande al que podría incurrir una criatura (la pena para la cual no habría el menor asomo de remedio ni salvación posibles) no tiene que ver con la cólera de Dios, por más grave y excesiva que esta cólera sea, sino con su olvido. Porque finalmente su cólera seguiría siendo –por decirlo así– de la misma materia que su misericordia. En cambio, la situación extrema a la que ni siquiera llega la cólera divina es la de quedarse oculto en el seno del olvido, y constituye el punto extremo de lo irremisible.

Este temor escolástico –como todos nosotros sabemos muy bien– tiene un correlato de uso político muy popularizado en nuestros días, un miedo ciertamente muy banalizado que se emplea en el mundo de los políticos, y que suele ser formulado utilizando una sentencia muy conocida: «Es preferible que hablen mal de ti, a que no hablen de ti en absoluto».

Esta es una frase de Oscar Wilde (aunque, como sucede con las sentencias que se hacen célebres y que al final ofuscan su propio origen, a veces es atribuida indistintamente a gente tan variada como Mae West o Adolph Hitler). Pues bien, lo que sucede en esta obra que hemos visto ahora es que sobre sus personajes recae la más fría y enmohecida de todas las sombras posibles, la del olvido. El grupo de políticos que aparece aquí es objeto de una singular y radical desatención. Esta

obra no nos ofrece –por decirlo así– una «ronda de muerte», sino una experiencia todavía más extrema: un especie de «ronda del olvido».

Y es por eso por lo que ni siquiera importa –sino más bien resulta del todo inoperante– que estos personajes estén (como suele decirse) *al pie del cañón*, porque este cañón también está dentro las oscuras cámaras de la desmemoria.

#### 2. La parodia

¿En qué quedan los gestos y los discursos de los políticos (o de cualquier otra clase de hipnotizador social) sin su complemento directo, que es el resto de las personas? Es esta una pregunta que nos es formulada durante toda la obra desde su primer momento. Pero no lo hace mediante el uso de la caricatura, sino a través de un procedimiento que los académicos denominan un intragenero: la parodia.

Y precisamente porque su recurso no es el de la caricatura, sino el de la parodia, este espectáculo se aleja del humor que encarna a políticos concretos.

De hecho, casi todas las reflexiones importantes sobre la caricatura, como la de Baudelaire, en el siglo XIX, o las del célebre historiador del arte Ernst Gombrich, en el siglo XX (por mencionar un par de ellas), observan que hace falta tener presente una diferencia relevante entre caricatura y parodia para conocer los diferentes tipos de humor que cada una de ellas genera (una diferencia entre aquello que nosotros podríamos identificar como el humor de *Polonia* y el humor de *Assajant Pitarra*).

La palabra *caricatura* es un término italiano que hace su aparición en el siglo XVI para designar un retrato que tiene una de sus partes especialmente intensificada, cargada o pesada. La palabra proviene del latín tardío *caricare* o *carricare* (de donde también procede «carro»), y significa «cargar». Por esto, no sólo no es nada extraño que las caricaturas suelen, por decirlo así, *cargar las tintas* de un retrato, sino que esta carga es precisamente su naturaleza ontológica.

La parodia, en cambio, procede de manera diferente. También hace uso de la ridiculización. Es decir: muestra como risible aquello que originalmente no es ridículo, o que no lo parecía, o que se había olvidado que lo era. Los diccionarios en uso, el de Pompeu Fabra, por ejemplo, definen parodia como «la imitación burlesca de una obra seria». En realidad, ésta, que es la definición más extendida y ciertamente correcta de la palabra, es una definición relativamente moderna, una definición renacentista del término. Porque hay otra, más antigua, propia de la Grecia clásica, y que tiene que ver con la dislocación de la palabra respecto de la música dentro una canción, la dislocación de la sonoridad del

*logos* (la palabra) respecto la sonoridad del *melos* (la música) dentro una *rapsodia* (una canción). La definición moderna (la que tiene que ver con la imitación burlesca) es formulada en el Renacimiento por el humanista italiano Giulio Cesare Scaligero. Y es él, precisamente, quien por primera vez define la parodia así: como una especie de «negativo fotográfico» de la rapsodia. La parodia, dice en un momento determinado Scaligero, es una *rapsodia al revés*.

La rapsodia es un poema épico que reúne muchos cantos. Es un canto que junta muchos cantos. La *Iliada*, que es el ejemplo canónico de esta clase de composiciones en Occidente, y que contiene 15.691 versos, es un canto compuesto de 24 cantos o una rapsodia compuesta de 24 rapsodias. Y de hecho, eso es lo que quiere decir rapsodia, un término que contiene dos palabras: *oide*, que quiere decir «canto», y *rapthein* que significa «coser» o «zurcir». Así que la traducción literal de Rapsodia sería: «Cantos reunidos», «cantos cosidos», o «cantos zurcidos». Por su parte, el rapsoda no sólo es aquel que canta, sino quien une los diferentes cantos, cosiéndolos unos junto a los otros.

Y por lo tanto, si es verdad que la parodia es la otra cara de la rapsodia, entonces tiene entre sus potestades y sus posibilidades la de *descoser* los cantos que reúne una rapsodia (hoy hablaríamos de «deconstruirlos»). Pero, sobre todo, es la construcción de un canto contrario al canto original, invirtiendo su sentido primigenio, y obteniendo de él un tono burlesco –ya sea por la modificación de su estilo, o de su tema, o de su espíritu. Sería un «contra-canto», un canto confrontado y colindante, como lo dice su propio nombre. Y por eso es por lo que Thomas Mann, al hablar de la parodia, la define cómo: «una obra artística con vocación crítica». Una obra —dice— que introduce un sentido contestatario, pero no mediante los recursos lógicos de la misma crítica, sino mediante los recursos sensibles y ciertamente inteligibles de la creación artística.

#### 3. La tempestad

*Assajant Pitarra* es una creación artística con sentido crítico y en tono burlesco; no una caricatura. Es una parodia a la «n» potencia. Y es por ello por lo que puede ser tan dinámica y libre en sus contenidos. Y sin embargo, *Assajant Pitarra* es también una obra oscura; yo diría que es incluso una obra especialmente negra.

La fábula que contiene tiene que ver, como lo hemos dicho antes, con el tema del aislamiento y el olvido. Y por eso es por lo que nos recuerda tanto a *El ángel exterminador*, de Buñuel, donde se cuenta la historia de un grupo de amigos que no pueden salir

de una habitación, aunque lo quieran y aunque parezca que pueden hacerlo.

Pero no tan sólo esto, sino que, entre «gatada» y «gatada», de pronto tenemos también la sensación de que toda la obra obtiene, sin darnos cuenta, un doble aspecto kafkiano. Tanto por lo que tiene que ver con un castillo que, por un extraño motivo, es inaccesible (como sucede en la novela *El Castillo*, de Franz Kafka), como por aquello que tiene que ver con una metamorfosis que genera un doble espacio contradictorio. De un lado, un espacio externo, donde se vive totalmente ajeno a aquello que pasa dentro (y en este caso se vive muy normalmente en ese espacio externo con la ausencia de gobierno, como pasa en Bélgica, donde el Parlamento ha estado muchos meses sin formar gobierno sin que la gente lo eche de menos). Y por otro lado, un interior hermético, donde se va perdiendo todo trazo de humanidad convencional.

Hay muchas historias de o sobre el aislamiento. Pero ésta, *Asssajant Pitarra*, más que remitirnos a aquellas historias de referencia robinsoniana (como *El señor de las Moscas*, de William Golding, o la novela *Viernes o los limbos del Pacífico*, de Michel Tournier) o a las historias de aislamiento que conducen al umbral de la antropofagia (como *La Balsa de la Medusa*, pintada por Géricault, o aquellas terribles historias que explica Melville en algunos momentos de su obra), presenta un aislamiento de otro tipo.

Para mí, esta obra tiene que ver más con la

isla de *La Tempestad*, de Shakespeare, que con cualquier otro aislamiento. De hecho, y de alguna manera, esta obra es para mí una clase de versión *sui generis* y paródica de *La Tempestad*. Y aunque seguramente no lo es expresamente, hay mucho puntos de contacto entre las dos obras.

Igual que en la obra de Shakespeare, llegan a este aislamiento unos hombres de Estado que, poco a poco, van descubriendo que su propia profesión no tiene sentido en aquel lugar.

Igual que en Shakespeare, todos estos personajes son una especie de eco de sí mismos, y ecos de otros ecos de un mecanismo de poder, como engranajes inservibles sin el conjunto de la maquinaria.

Igual que en Shakespeare, todo lo que aquí pasa se sitúa en un ominoso entorno desasegado, sin aspavientos, pleno de pequeñas traiciones, pleno de pequeños hurtos y lleno de lugares comunes de la miseria humana, conjugados al mismo tiempo con una clase de ingenuidad cómica.

Igual que en la isla de *La Tempestad*, este aislamiento está llena de una extraña psicofonía y de un espacio acústico que atormenta a los personajes.

Y aquí, como en la obra de Shakespeare, hay un libro y un dueño de ese libro, qué es Próspero en Shakespeare y que, en este caso, aparece encarnado en aquello que podríamos denominar: la *vulgari eloquentia* de Pitarra, y que en cierto sentido domina el destino de los otros, como si fuera un oráculo. (Y seguramente podríamos hacer mención de muchos correlatos

más, que laten consciente o inconscientemente en la dramaturgia de una autora y lectora tan atenta como Lluïsa Cunillé...) Pero, para finalizar, me gustaría referirme a un aspecto de la dramaturgia que me fascina: el uso del tiempo en el seno de esta obra. Un tiempo a la vez pletórico y vacío. Un tiempo que, por una misteriosa característica, separa sus propias fracciones cronológicas y engulle en su interior a los personajes encarcelados en el castillo. Porque aquí, igual que en las paradojas de Zenón, donde se produce una progresiva e inacabable intermediación entre dos puntos, o entre dos instantes, aquí se abisma el tiempo entre el segundo y el tercer día de esta fábula –porque se va dividiendo en fracciones, que son, como sabemos, inagotables. Hasta que adivinamos que los personajes quedan desfigurados, ya que han sido devorados por un tiempo infinito contenido dentro del paso infinito que hay en el interior de unos pocos días, y que inquietantemente desaparecen como si nada hubiera pasado.

Ahora bien, todo es una parodia. Quizás somos nosotros los olvidados. Quizás somos nosotros los que estamos dentro de un lugar inaccesible...

Evidentemente, esta es una interpretación muy subjetiva y muy periférica, como ya lo había advertido, pero que ha sido generada directamente por esta obra. ■

**Notas procedentes del coloquio celebrado el día 14 de octubre de 2007 después de la función.**