



# L'HOME DELS COIXINS

## INTRODUCCIÓ

ernest riera

“L'únic deure d'un escriptor és explicar una història”, diu Katurian.

Però quan uns horribles assassinats comencen a imitar els macabres contes de fades que Katurian escriu, caldrà alguna cosa més per convèncer de la seva innocència els policies que l'interroguen.

¿Quina responsabilitat té l'artista davant dels efectes que provoca la seva obra? ¿Què és més important, la literatura o la vida?

¿Qui és el veritable monstre en aquest conte pervers?

*L'home dels coixins* és una faula retorçada, un exorcisme que vol cremar dimonis [i que amenaça de cremar el teatre sencer], una comèdia negra que arriba als extrems de l'humor i de l'horror, una muntanya russa salvatge en un parc d'atraccions estremidor.

És un misteri hipnòtic carregat d'imaginació i d'inventiva, d'amor i desesperació, de culpa, expiació i redempció. ■

## ENTREVISTA AMB MARTIN MACDONAGH

aleks sierz

Els joves irats estan tan estesos, en teatre, com la pols, però el que resulta paradoxal d'en Martin McDonagh –que després de l'èxit d'*El tinent d'Inishmore*

amb la Royal Shakespeare Company estrena *L'home dels coixins* al National Theatre– és que combina la imatge pública de noi dolent amb grans des-

càrregues de talent. Ara mateix es comporta com una estrella de rock, bocamoll, excessiu i sorollós, sorollós, sorollós. Al cap d'un moment, està enfeinat escrivint unes obres de teatre en les quals el diàleg espurneja, les bromes reboten i els finals són un cop de puny a les expectatives.

*L'home dels coixins* –el relat kafkià d'un escriptor de contes en un estat totalitari– s'anuncia com un “*conte viciosament divertit, seriosament pertorbador*”. Fins aquí molt bé. Però també és celebrada com “*una nova obra*” i “*nova*” no és exactament la paraula correcta. La temporada 1994-95 la va presentar al Premi Verity Bargate que organitza el Soho Theatre i, per sorpresa de McDonagh, no va guanyar. Com és, doncs, que ara ven una obra vella sobre l'Europa de l'Est com a continuació dels seus èxits, que transcorren tots en aigües estancades irlandeses?

Per contestar aquesta pregunta, heu de conèixer la història vital de McDonagh, de 33 anys. Fidel a la seva imatge llegendària, és alt, va vestit a l'últim crit i amb camises blanques, i fa tres anys ja tenia els cabells grisos. Així que obre la boca, t'adones que el seu origen és el Londres “de barriada”. El seu pare és de Galway i la seva mare de Sligo, però va créixer –amb el seu germà gran, John– en un bloc de pisos de protecció oficial a Elephant and Castle, i visitava Irlanda només durant les vacances.

Als 16 anys McDonagh va deixar l'escola i, quan els seus pares se'n van tornar a Irlanda, els dos germans es van quedar a la casa familiar de

Camberwell, a Londres. Tots dos nois estaven decidits a ser escriptors. Un cop, en Martin va dir que volia ser escriptor per lligar amb les noies. Va treballar al McJobs –o passava el temps a l'atur– i escrivia contes, pel·lícules i guions radiofònics. Per als qui el van conèixer en aquella època, era algú que escrivia pel simple plaer d'escriure.

Parlant-ne el 1996, va dir que havia escrit 22 peces radiofòniques, totes rebutjades per la BBC. S'han de tenir ben posats per seguir. En un moment determinat, va donar-se a si mateix la data límit de dos anys per triomfar. Per sort, va descobrir el teatre. Explica que “*només vaig començar a escriure per al teatre quan tota la resta va fallar. Va ser una manera d'evitar treballar i guanyar uns quants diners*.” Deia que només havia vist unes 20 obres de teatre. Tot i que són típics de l'arrogància juvenil, uns comentaris fets tan a la lleugera no poden amagar el fet que, com ell mateix admet, “*solia llegir molt*”.

Tinguem en compte que els diàlegs a McDonaghland –que el crític Fintan O'Toole anomena un “*híbrid estranyament preciós*” extret de “*la nerviosa parla de carrer de les ciutats angleses i el lirisme de la parla de la Irlanda rural*”–, no resulten estranys els dramaturgs irlandesos, de Boucicault a John B. Keane, de Synge a Tom Murphy.

Al llibre *The Full Room*, Dominic Dromgoole, aleshores màxima autoritat del Bush Theatre, el recorda als inicis de la seva carrera. “*Nosaltres vam rebutjar les seves obres*,” diu,

“però li vam trobar un agent.” Creu que *Killer Joe*, un fosc thriller que va dirigir el 1995, “va alliberar alguna cosa” en la imaginació de McDonagh. Certament, ben aviat va començar a extreure un ric filó d’obres “típicament irlandeses” que, igual que *Killer Joe*, barrejaven arguments emocionants amb un humor que trencava tabús.

El geni de McDonagh és 20% inspiració, 80% transpiració. Les hores de gargots a les golfes van donar els seus fruits el 1996, quan el seu debut, *La reina de bellesa de Leenane*, va recollir un munt de premis, incloent-hi tres grans premis britànics i quatre Tonys. Mary McAleese, la presidenta irlandesa, el va lloar. El 2000, l’obra ja s’havia traduït a 28 llengües.

Tot i això, malgrat el seu èxit McDonagh es crea enemics més ràpidament que no triguen altres escriptors en rebre respostes negatives. El director Richard Eyre el va veure guanyar, com a Millor Nouvingut, la cerimònia del premi Evening Standard: “en Martin portava un pet com una casa. En Sean Connery va intentar fer-lo entrar en raó, però en Martin li va dir que se n’anés a prendre pel cul.” Quan Sam Mendes va presentar el guardó, qualificant-lo de “molt talentós, molt segur de si mateix, molt jove”, Eyre recorda un cor de veus dient: “I molt borratxo.”

McDonagh va trobar gust a la fama igual que una piranya a un dipòsit d’entranyes. Ferotgement orgullós del seu talent, i conscient de la feinada que li havia costat perfeccionar-lo, es va convertir en el seu màxim valedor. Quan la seva *Trilogia de Leenane* es va

muntrar al Royal Court, es va comparar amb el jove Orson Welles, argumentant que era “el més gran” i anomenant els dramaturgs de generacions anteriors “lletjos” i “francament mal vestits”. El fracàs relatiu de la seva següent obra, *The Cripple of Inishmaan*, al National Theatre el 1997, va semblar que fos el càstig que es mereixia.

Certament, va al capdavant en arrogància. Quan una vegada Nick Hytner li va preguntar què pensava de *Celobert*, de David Hare, va contestar: “Bé, no l’he escrit jo, o sigui que és una merda.” Un cop va haver utilitzat el teatre per cridar l’atenció, es va encaminar cap al cinema –i va desaparèixer a l’infern del desenvolupament de guions. Avui admet amb tota sinceritat que la seva primera incursió –un encàrrec de la Paramount per al productor Scott Rudin (*Clueless*)– va fer aigües: “el que vaig escriure no valia res”, diu.

Però si bé és cert que McDonagh fa el paper de dramaturg hooligan d’un entusiasme immens i l’han descrit com “espantat pel seu propi geni”, també té una altra cara. La gent que hi treballa i s’hi relaciona explica que no pot ser més afectuós. Si li caus bé, tens un amic de per vida. Ara bé, fins i tot els seus amics assenyalen que no té gaire paciència amb els imbècils condescendents.

El 2001, el retorn al teatre de McDonagh va ser un titular tan cridaner com el del seu debut. *El tinent d’Inishmore* va ser duta a escena per la Royal Shakespeare Company, però només després que la rebutgessin el

Royal Court i el National Theatre. En aquella època, va maleir els ossos a tots dos teatres, criticant-ne tant la timidesa com la correcció política. Però la veritat era molt més simple. El Royal Court ja havia dut a escena moltes de les seves obres i el National simplement pensava que era una obra de mal gust.

I ho és, naturalment, però també és una hilarant sàtira sobre el terrorisme irlandès, amb un retorçat argument sobre un psicòpata renegat que té feblesa pel seu gat, Wee Thomas. Justament, el gat viu va ser l’element més car de la producció. Algú de la companyia deia: “no només has de pagar el gat, sinó també el cuidador del gat, l’assegurança i les factures d’hotel.”

Quan l’obra va passar al West End, un cop més McDonagh es va deixar endur pel mal geni. A la festa de després de l’estrena una noia li va demanar que li expliqués la broma recurrent sobre “trepitjar tetes” –es va posar fet una fera i la va immobilitzar contra la paret. La majoria d’escriptors se senten adulats quan els pregunten sobre la feina que fan, però en el cas de McDonagh és millor no mencionar-li la paraula “teta”.

Durant la seva disputa amb el Royal Court i el National sobre *El tinent*

*d’Inishmore*, va dir que no “entrava en els seus plans tornar a treballar amb cap d’ells”. Ara s’ha hagut d’empassar les seves paraules. El motiu és que té una llista d’obres acabades pendents d’estrenar: una se situa a Londres a primers dels anys 60, una altra a Coney Island, i una altra s’anomena *L’home dels coixins*. Fins que els teatres no les programin, no els n’oferirà cap de nova. D’aquí el seu retorn al National.

Quan li vaig demanar a McDonagh si li agradaria fer una entrevista sobre *L’home dels coixins*, em va escriure un email: “ei Aleks, ho sento, tio. He decidit no tornar a concedir entrevistes mai més. Cap motiu concret, simplement és així.” Li vaig suggerir una ronda de pubs –sense èxit. I què passaria si l’assaltés a la porta d’entrada d’artistes del National? Bé, millor que no, si no vull una garrotada al cap.

Amb sort, les obres de la seva llista pendent desmentiran la crítica més greu que han rebut: la buidor emocional. “Sempre m’agrada una història fosca que sigui aparentment inhumana,” va dir una vegada, “però que hi hagi un cor, per molt menut i camuflat que estigui.” Bé, esperem el moment que McDonagh deixi enrere la imatge de noi dolent i comparteixi una mica més el seu cor.

---

**Una primera versió d’aquest article, titulada ‘Tougher than the Rest’, va aparèixer publicada a *The Sunday Times* el 9 de novembre de 2003, en motiu de l’estrena al National Theatre de Londres de *L’home dels coixins*.**

**Aleks Sierz és crític teatral del *Tribune* i col·labora a la revista *Plays International*. És autor de *The Theatre of Martin Crimp* i *In-yer-Face Theatre: British Drama Today*.**

## Influències i procediments

En primer lloc m'agradaria recordar que l'autor d'aquesta peça, Martin McDonagh, acostuma a repetir que les seves influències estètiques provenen de dos creadors diferents i fins i tot oposats en molts aspectes: Harold Pinter i Quentin Tarantino. A més a més, McDonagh insisteix que, des del començament, la seva escriptura s'alimenta més del cinema que de qualsevol altre gènere narratiu. I efectivament, es pot comprovar que els diàlegs a les seves obres, i aquesta n'és un cas exemplar, malgrat que no són "picats", sí que són breus i directes, i no el·líptics o explicatius. Aquesta obra no és una peça verbosa, tot i ser llarga. Els únics moments en què les paraules es despleguen i expressen una economia narrativa dilatada és quan s'expliquen les històries. I sobre això, segurament, podríem preguntar a l'Ernest Riera, aprofitant la seva presència, quines característiques o quins desafiaments li ha ofert aquest doble estatut de la paraula a l'obra: el de la paraula dialogada i el de la narració, per dir-ho d'alguna manera.

D'altra banda, el propi McDonagh ha fet cinema des del 2005, quan va filmar la seva primera pel·lícula com a director i guionista, un curtmetratge que es titulava *Six shooter (Sis pistoles)* i que va guanyar l'Oscar al millor curt d'aquella edició. I fa poc, l'estiu del 2008, va estrenar *In Bruges*, que es va

presentar a les nostres cartelleres amb el títol d'*Escondidos en Brujas*.

Convé que ens preguntem què admet o què té McDonagh de Harold Pinter. Podríem estendre'ns molt en aquest aspecte, sobretot perquè Harold Pinter és a la base de bona part dels dramaturgs britànics de la nostra època, però potser el més notori sigui subratllar un aspecte estilístic que McDonagh recull de Pinter: la interferència entre relat i vida, entre faula i narrador, entre narració i vida.

Aquesta transposició entre ficció i realitat apareix en l'obra de Pinter en la dècada dels seixanta (es pot trobar, per exemple, a *Landscape – Paisatge*) i s'estén fins a les seves últimes obres (com ara *Ashes to Ashes – Cendres a les cendres*). En aquestes peces apareix sempre un conflicte entre la realitat d'uns personatges i les històries que expliquen, però mai se sap si el que expliquen són només versions d'un conte parcialment compartit, o la memòria trencada d'un esdeveniment de les seves vides que s'ha anat esborrant fins a fer, de la seva realitat, un món extremadament fràgil i totalment sospitós.

Ara bé, com hem pogut constatar, al centre d'aquest *Home dels coixins* apareix el conflicte entre relat i realitat, un conflicte que no es troba tan sols en el protagonista, sinó que s'estén pertot arreu i a tots els personatges.

D'altra banda, què recull McDonagh de Tarantino? Principalment la interferència entre l'humor i la violència.

De fet, les obres de Tarantino, com ell mateix les ha definit, són una "*exploració de l'humor de la violència*", es a dir, de la violència entesa com a mecanisme d'humor.

D'alguna manera es pot dir que hi ha un procediment, si bé no similar, sí corresponent en els treballs de Pinter i Tarantino: un mateix procés de limitacions i transgressions contínues, malgrat que en cadascun apareix sota un rostre diferent. A Pinter, les interferències i les articulacions entre realitat i ficció es manifesten sota la forma d'un joc reversible i desproporcionat de caixes xineses. A Tarantino, les interferències narratives d'humor i violència s'articulen com a jocs de relativitzacions contínues mitjançant canvis d'escala, molt a la manera dels viatges de Gulliver.

La relativització de Pinter no ve mai donada per l'alteració dels personatges, sinó per la dimensió de les històries; les històries més subjectives i els records més personals queden travessats, creuats sobtadament per la història universal, pels records del món. I en aquesta col·lisió, una situació queda atrapada a l'altra, i a partir d'aquell moment ens anirem preguntant què conté què quan el continent es torna contingut en una de les seves parts.

En canvi, en el cas de Tarantino, aquesta articulació gairebé sempre apareix en la dimensió d'un personatge o d'una situació crítica, que sobtadament es veuen en presència d'un altre personatge o una altra situació molt pitjor, superats per la inescrupolositat, el perill i l'amoralitat, de manera que els primers descobreixen per contrast el seu aspecte

més ridícul, i així ens provoquen, si bé no tendresa, sí compassió o simplement la riulla.

Aquesta doble influència fa que, amb McDonagh, la proliferació d'històries i de nivells narratius converteixi les seves peces en sismografies d'una història més gran, molt complexa, però igualment parcial.

## L'Home dels coixins

Què ens explica aquest *Home dels coixins*? Evidentment, moltes coses. En aquesta obra podríem identificar molts temes, hi podríem veure, sense equivocar-nos, la representació del conflicte tràgic entre pares i fills, o entre creadors i criatures. Aquí tots s'hi veuen confrontats, no només els germans Katurian, sinó també l'investigador Tupolski, el policia Ariel i, naturalment, tots i cadascun dels contes del propi Katurian que ens donen a conèixer.

Podríem accentuar també l'àmbit simbòlic dels relats, i el de tota la peça de McDonagh, i deduir així que aquesta és una obra sobre el conflicte entre la innocència i el llenguatge, entre la infància i la paraula. Nosaltres sabem que la paraula "infància" indica etimològicament un ésser mut, algú que no parla (*in* és un prefix negatiu i *fans* és el participi de *feri*, que vol dir "parlar"). Però, per quina raó la noia que apareix al final de l'obra és muda? Per què el nen que mor no diu res? Per què la primera nena és castigada per uns homenets poma, que en oposició a la poma de l'Edèn li prenen la vida a través de la gola? Per què el nen de les vies del tren no sap ni sabrà mai res del seu perill? Per què el

germà Michal parla com un nen, poc i malament? Es podrien fer moltes especulacions al respecte.

El que a mi m'interessa d'aquesta obra, el que més em desconcerta, és l'existència kafkiana dels pares d'aquest parell de germans. Són dos personatges que apareixen mencionats inicialment (gairebé al començament de l'obra) com uns pares irònics, personatges amb molt de sentit de l'humor, com diu el protagonista, a qui, per aquest motiu, han posat el nom de Katurian Katurian Katurian. La relació d'aquests dos personatges amb els seus fills, tant en un cas (el de Katurian) com en l'altre (el de Michal), sembla la d'uns científics bojós i que es basa en respectius experiments macabres, experiments amb els quals sembla que volen provar alguna cosa. I què verifiquen al final aquests experiments? Potser podríem respondre: volen crear dues menes d'artistes? Evidentment, si considerem aquesta peça des de la perspectiva realista, la resposta es no. És clar que no. Si la llegim des de la perspectiva simbòlica, però, a mi em sembla que sí. Si la llegim a la manera d'una faula kafkiana, una faula com la de *La colònia penitenciarària*, per exemple, aleshores em sembla que aquesta és efectivament la finalitat dels pares. És clar que aquesta és una pura conjectura, però no és del tot descabellada.

Un dia, conversant amb Goethe, Eckermann li pregunta com s'ha d'educar una persona per ser artista. I ell només li contesta després d'haver-s'ho pensat detingudament. "*És una pregunta difícil*", diu Goethe, "*perquè suposo que ha de ser equivalent*

*a la pregunta de com cal educar un fill. D'una banda, s'ha de procurar que el fill, igual que l'artista, sigui totalment lliure, sigui una persona que pugui expressar-se tant com vulgui i de la forma que li sigui possible. Sense cap mena de límits. Però per a això necessita abans molta confiança en ell mateix. I perquè tingui aquesta mena de confiança, se li ha de donar molt d'amor, consentir-lo i considerar-lo sempre. Perquè tan sols l'amor transfereix a l'ésser estimat seguretat en si mateix*".

Però, d'altra banda, continua Goethe, "*s'ha de procurar que el fill, és a dir, l'artista, sigui totalment respectuós i rigorós, i per a això se l'ha de relativitzar sempre, limitar sempre; se li ha de fer-li reconèixer l'existència dels altres, i que s'expressi amb tota mena de límits i consideracions. I tan sols els requeriments més ferris i no pas la flexibilitat poden conduir al rigor*".

Evidentment, en aquest cas no es tracta d'això. L'experiment dels pares és un despropòsit narratiu, una exageració imaginativa, però adquireix sentit simbòlic (fins i tot en alguns moments quasi teològics, com la relació dels déus i les seves criatures) des del moment que els pares veuen realitzat el seu objectiu, que no és altre que el moment en què confirmen, o poden confirmar, que els seus dos fills s'han convertit en escriptors!

Per això, i per acabar, podríem recordar la paradoxa d'aquest experiment. Resulta que el fill que ha patit tota mena de tortures escriu amb les paraules més dolces i lluminoses, mentre que el fill consentit per les circumstàncies

prèvies escriu les històries més fosques, desgraciades i infaustes. És com si l'obra ens estigués recordant aquella part de l'*Odissea* en què es diu que els Déus han teixit infortunis i desventures per als homes només perquè aquests tinguin la possibilitat de fer-los dolces cançons.

En qualsevol cas, i veient que, de tota aquesta història, només en queden les històries, aquesta obra pot deixar-nos una sensació final molt desventurada i escèptica. Una sensació que podria

recollir-se en aquesta sentència de Franz Kafka sobre els motius per fer-se escriptor: "*És que hi pot haver un motiu millor per escriure,*" pregunta Kafka, "*que la vergonya de ser home?*"

Però també aquesta obra pot deixar una sensació discretament optimista, una sensació que podria recollir-se en aquella frase de Goethe en la qual afirmava que "*res no ens allunya més del món que l'art i res no ens hi condueix amb més intimitat i delicadesa que l'art*". ■

---

**Notes provinents del col·loqui celebrat el dia 1 de febrer de 2009 després de la funció.**

**L'HOMME DES COIXINS**  
de MARTIN MCDONAGH  
dirección XICU MASÓ LA MIRADA

**INTRODUCCIÓN**  
ernest Riera

“El único deber de un escritor es contar una historia”, dice Katurian. Pero cuando ciertos horribles asesinatos empiezan a imitar a los macabros cuentos de hadas que escribe Katurian, será necesario algo más para convencer de su inocencia a los policías que le interrogan. ¿Qué responsabilidad tiene el artista ante los efectos que provoca su obra? ¿Qué es más importante, la literatura o la vida? ¿Quién es el verdadero monstruo en este perverso cuento? *The Pillowman* es una fábula retorcida, un exorcismo que desea quemar los demonios (y que amenaza con quemar el teatro entero), una comedia negra que alcanza los extremos del humor y del horror, una salvaje montaña rusa en un estremecedor parque de atracciones. Es un misterio hipnótico cargado de imaginación e inventiva, de amor y desesperación, de culpa, expiación y redención.

**ENTREVISTA CON MARTIN MCDONAGH**  
aleks sierz

Los jóvenes airados están tan desperdigados en teatro como el polvo, pero lo que resulta paradójico de Martin McDonagh —que tras el éxito de *The Lieutenant of Inishmore* con la Royal Shakespeare Company estrena *The Pillowman* en el National Theatre— es que combina la imagen pública de chico malo con grandes descargas de talento. Ahora mismo se comporta como una estrella de rock, bocazas, excesivo y ruidoso, ruidoso, ruidoso. Al cabo de un rato está inmerso en el trabajo, escribiendo obras de teatro en las que el diálogo chisporrotea, las bromas rebotan y los finales son un puñetazo a las expectativas. *The Pillowman* —el relato kafkiano de un escritor de cuentos en un estado totalitario— se anuncia como un “cuento viciosamente divertido, seriamente perturbador”. Hasta aquí muy bien. Pero también es celebrado como “una nueva obra” y “nueva” no es exactamente la palabra correcta. La temporada 1994-95 la presentó al Premio Verity Bargate que organiza el Soho Theatre y, por sorpresa de McDonagh, no ganó. ¿Cómo es, por tanto, que ahora vende una vieja obra sobre la Europa del Este como la continuación de sus éxitos, que transcurren todos en aguas estancadas irlandesas? Para responder a esta pregunta, debéis

conocer la historia vital de McDonagh, de 33 años. Fiel a su imagen legendaria, es alto, va vestido a la última y con camisas blancas, y hace tres años ya tenía los cabellos grises. No bien abre la boca, te das cuenta que su origen es el Londres “de barriada”. Su padre es de Galway y su madre de Sligo, pero creció —con su hermano mayor John— en un bloque de pisos de protección oficial en Elephant and Castle, visitando Irlanda sólo durante las vacaciones. A los 16 años McDonagh dejó la escuela y, cuando sus padres se volvieron a Irlanda, los dos hermanos se quedaron en la casa familiar de Camberwell, en Londres. Los dos chicos estaban decididos a ser escritores. En una ocasión, Martin dijo que quería ser escritor para ligar con chicas. Trabajó en McJobs —o pasaba el tiempo en el paro— y escribía cuentos, películas y guiones radiofónicos. Para los que lo conocieron en aquella época, era alguien que escribía por el simple placer de escribir. Hablando de ello en 1996, dijo que había escrito 22 piezas radiofónicas, todas rechazadas por la BBC. Hay que tenerlos bien puestos para seguir. En un momento determinado, va darse a sí mismo la fecha tope de dos años para triunfar. Por suerte, descubrió el teatro. Explica que “sólo empecé a escribir para el teatro cuando todo el resto falló. Fue una manera de evitar trabajar y ganar un poco de dinero.” Decía que sólo había visto unas 20 obras de teatro. Aun cuando son típicos de la arrogancia juvenil, unos comentarios hechos tan a la ligera no pueden ocultar el hecho de que, como él mismo admitió, “solía leer mucho”. Teniendo en cuenta los diálogos en McDonaghland —que el crítico Fintan O’Toole denomina “un híbrido extrañamiento precioso” extraído de “el habla nervioso de calle de las ciudades inglesas y el lirismo del habla de la Irlanda rural”—, no le resultan extraños los dramaturgos irlandeses, de Boucicault a John B. Keane, de Synge a Tom Murphy. En el libro *The Full Room*, Dominic Dromgoole, entonces máxima autoridad del Bush Theatre, le recuerda a principios de su carrera. “Nosotros rechazamos sus obras”, dice, “pero le encontramos un agente.” Creo que *Killer Joe*, un oscuro thriller que dirigió en 1995, “liberó algo” en la imaginación de McDonagh. Ciertamente, muy pronto empezó a extraer un rico filón de obras “típicamente irlandesas” que, igual que *Killer Joe*, mezclaban argumentos emocionantes con un humor que rompía tabúes. El genio de McDonagh es 20% inspiración, 80% transpiración. Las horas de garabatos en las buhardillas dieron sus frutos en 1996, cuando estrenó *The Beauty Queen of Leenane*, recibió un

montón de premios, incluyendo tres grandes premios británicos y cuatro Tonys. Mary McAleese, la presidenta irlandesa, lo elogió. En 2000, la obra ya se había traducido a 28 lenguas. Aun así, pese a su éxito, McDonagh se crea enemigos más rápido de lo que otros escritores reciben respuestas negativas. El director Richard Eyre lo vio ganar como Mejor Revelación en la ceremonia de los premios Evening Standard: “Martin lleva un pedo impresionante. Sean Connery intentó hacerlo entrar en razón, pero Martin le dijo que se fuera a tomar por culo.” Cuando Sam Mendes presentó el galardón, calificándolo de “muy talentoso, muy seguro de sí mismo, muy joven”, Eyre recuerda un coro de voces diciendo: “Y muy borracho.” McDonagh encontró tanto gusto a la fama como una piraña a un depósito de entrañas. Ferozmente orgulloso de su talento, y consciente del esfuerzo que le había costado perfeccionarlo, se convirtió en su máximo valedor. Cuando su *Trilogía de Leenane* se montó en el Royal Court, se comparó al joven Orson Welles, argumentando que era “el más grande” y tildando a los dramaturgos de generaciones anteriores de “feos” y “francamente mal vestidos”. El fracaso relativo de su siguiente obra, *The Cripple of Inishmaan*, en el National Theatre en 1997, pareció ser el castigo merecido. Ciertamente, va al frente en arrogancia. Cuando una vez Nick Hytner le preguntó qué pensaba de *Skylight*, de David Hare, contestó: “Bueno, no la he escrito yo, o sea que es una mierda.” Una vez hubo utilizado el teatro para llamar la atención, se encaminó hacia el cine —y desapareció en el infierno del desarrollo de guiones. Hoy admite con toda sinceridad que su primera incursión —un encargo de la Paramount para el productor Scott Rudin (*Clueless*) hizo aguas: “lo que escribí no valía nada.” dice. Pero si bien es cierto que McDonagh hace el papel de dramaturgo *hooligan* de un entusiasmo inmenso, y lo han descrito como “asustado por su propio genio”, también tiene otra cara. La gente que trabaja y se relaciona con él explica que no puede ser más afectuoso. Si le caes bien, tienes un amigo de por vida. Ahora bien, incluso sus amigos señalan que no tiene demasiada paciencia con los imbéciles condescendientes. En 2001, el regreso al teatro de McDonagh fue un titular tan llamativo como el de su debut. *The Lieutenant of Inishmore* fue llevada a escena por la Royal Shakespeare Company, pero sólo después de ser rechazada por el Royal Court y el National Theatre. En aquella época maldijo los huecos a ambos teatros, criticando tanto su timidez como su corrección política. Pero la

verdad era mucho más simple. El Royal Court ya había llevado a escena muchas de sus obras y el National simplemente pensaba que era de mal gusto. Y lo es, naturalmente, pero también es una hilarante sátira sobre el terrorismo irlandés, con un retorcido argumento sobre un psicópata renegado que tiene debilidad por su gato, Wee Thomas. Precisamente, el gato vivo fue el elemento más caro de la producción. Alguien de la compañía decía: “no sólo debes pagar por el gato, sino también al cuidador del gato, su seguro y las facturas de hotel.” Cuando la obra pasó al West End, una vez más McDonagh se dejó llevar por su mal genio. En la fiesta posterior al estreno, una chica le pidió que le explicara la broma recurrente sobre “pisar tetas” —se puso hecho una fiera y la inmovilizó contra la pared. La mayoría de escritores se sienten adulados cuando les preguntan sobre el trabajo que hacen, pero en el caso de McDonagh es mejor no mencionarle la palabra “teta”. Durante su disputa con el Royal Court y el National sobre *The Lieutenant of Inishmore*, dijo que no “entra en sus planes volver a trabajar con ninguno de ellos”. Ahora se ha debido tragar sus palabras. La razón es que tiene una lista de obras terminadas pendientes de estreno: una situada en Londres a comienzos de los años 60, otra en Coney Island, y otra llamada *The Pillowman*. Hasta que los teatros no las programen, no les ofrecerá otra nueva. De ahí su regreso al National. Cuando le pedí a McDonagh si le gustaría hacer una entrevista sobre *The Pillowman*, me escribió un email: “eh, Aleks, lo siento, tío. He decidido no volver a conceder entrevistas nunca más. Ninguna razón concreta, simplemente es así.” Le sugerí una ronda de pubs —sin éxito. ¿Y qué pasaría si lo asaltase en la entrada para artistas del National? Bueno, mejor no, a menos que quiera un varapalo en la cabeza. Con suerte, las obras de su lista pendientes desmentirán la crítica más grave que han recibido: su vacío emocional. “Siempre me gusta una historia oscura que aparentemente sea inhumana,” dijo una vez, “pero que tenga un corazón, por muy pequeño y camuflado que esté.” Bueno, esperemos el momento en que McDonagh deje atrás su imagen de chico malo y comparta algo más su corazón.

**Una primera versión de este artículo, titulada ‘Tougher than the Ristra’, apareció publicada en The Sunday Times el 9 de noviembre de 2003, en motivo del estreno en el National Theatre de Londres de The Pillowman.**  
**Aleks Sierz es crítico teatral del Tribune y colabora en la revista Plays International.**  
**Es autor de The Theatre of Martin Crimp y In-er-Face Theatre: British Drama Today.**

**NOTAS PARA UN COLOQUIO**  
victor molina

**Influencias y procedimientos**  
En primer lugar me gustaría recordar que el autor de esta pieza, Martin McDonagh, suele repetir que sus influencias estéticas provienen de dos creadores diferentes y en muchos aspectos especialmente opuestos: Harold Pinter y Quentin Tarantino. McDonagh insiste además que —desde el principio— su escritura se ha alimentado más del cine que de cualquier otro género narrativo. Y efectivamente se puede comprobar que los diálogos de sus obras, y ésta resulta un caso ejemplar al respecto, a pesar de no ser “picados”, sí son breves y directos, y no elípticos o explicativos. No es ésta una obra verbosa, a pesar de ser larga. Los únicos momentos donde las palabras se despliegan y expresan una economía narrativa dilatada es cuando se cuentan las historias. Sobre esto seguramente podríamos preguntarle a Ernest Riera, aprovechando su presencia, qué características o qué desafíos le ha ofrecido este doble estatuto de la palabra en la obra: el de la palabra dialogada y el de la narración, por decirlo así. Por otro lado, el propio Mc Donagh ha hecho cine desde el 2005, año en que filmó su primera película como director y guionista, un cortometraje que se titulaba *Six shooter (Seis pistolas)*, que ganó el Óscar al mejor corto de esa edición. Y hace poco, en verano del 2008, estrenó su última película titulada *In Bruges*, que se presentó en nuestras carteleras bajo el título de *Escondidos en Brujas*. Debemos preguntarnos qué es lo que admite o lo que tiene Mc Donagh de Harold Pinter. Podríamos extendernos en este aspecto, sobre todo porque Harold Pinter está en la base de buena parte de los dramaturgos británicos de nuestra época, pero quizá lo más notorio sería subrayar un aspecto estilístico que McDonagh reúne de Pinter: la interferencia entre relato y realidad, entre fábula y narrador, entre narración y vida. Esta transposición entre ficción y realidad aparece en la obra de Pinter en la década de los sesenta, y se puede encontrar, por ejemplo, en *Landscape (Paisaje)* y se extiende hasta sus últimas obras, como en *Ashes to ashes (Cenizas a las cenizas)*. En estas piezas siempre aparece un conflicto entre la realidad de unos personajes y las historias que cuentan, pero nunca se sabe si lo que explican son tan sólo versiones de un cuento parcialmente compartido o la memoria rota de un acontecimiento de sus vidas que se ha ido borrando hasta hacer de su realidad un mundo extremadamente frágil y totalmente sospechoso. Ahora bien, como hemos podido constatar en este montaje, en el corazón de *The*

*Pillowman* (El hombre de las almohadas) aparece el conflicto entre relato y realidad, un conflicto que, no se queda sólo en el protagonista, sino que se extiende por doquier y en todos los personajes. Y en el otro extremo, ¿qué es lo que reúne McDonagh de Tarantino? Principalmente la interferencia entre humor y violencia. De hecho, las obras de Tarantino, como él mismo las ha definido, son una exploración de lo que él denomina “*el humor de la violencia*”, es decir, de la violencia entendida como mecanismo de humor. De algún modo podríamos reconocer un procedimiento si no similar, sí correspondiente en los trabajos de Pinter y Tarantino; un mismo proceso de limitaciones y transgresiones continuas, aunque en cada uno de ellos aparece bajo un rostro diferente. En Pinter, sus interferencias entre realidad y ficción aparecen bajo la forma de un desproporcionado juego de cajas chinas. En Tarantino, las interferencias narrativas de humor y violencia se articulan como juegos de relativizaciones continuas, mediante cambios de escala, muy a la manera de los viajes de Gulliver. La relativización de Pinter nunca viene dada por la alteración de los personajes, sino por la dimensión de sus historias; las historias más subjetivas y los recuerdos más personales quedan atravesados, cruzados inesperadamente por la historia más universal, por los recuerdos del mundo. Y en esta colisión una situación queda atrapada en la otra, y a partir de ese momento nos vamos preguntando qué es lo que contiene a qué cuando el continente se encuentra contenido por una de sus partes. En el caso de Tarantino, en cambio, casi siempre aparece esta articulación al nivel de un personaje o de una situación crítica, que inesperadamente se ven en presencia de otro personaje o de otra situación mucho peores, superándolos en inescrupulosidad, peligro y amoralidad, de modo que los primeros descubren por contraste su aspecto más ridículo, y con ello nos provocan, si no ternura, si una compasión o simplemente risas. Esta doble influencia hace que, en McDonagh, la proliferación de historias y de niveles narrativos convierta sus piezas en sismografía de una historia mayor, muy compleja, pero igualmente parcial.

**The Pillowman**  
¿Qué que nos cuenta este *Pillowman*? Evidentemente, muchas cosas. En esta obra podríamos identificar muchos temas, sin equivocarnos podríamos querer encontrar la representación del conflicto trágico entre padres e hijos. Todos aquí tienen una confrontación en este sentido, no sólo los hermanos Katurian, sino también el investigador Tupolski, el policía Ariel y por

supuesto, todos y cada uno de los cuentos que nos da a conocer del propio Katurian. Podríamos acentuar también el ámbito simbólico de los cuentos y el de toda la pieza de McDonagh, y con ello deducir que ésta es una obra sobre el conflicto entre la infancia y el lenguaje, entre la infancia y la palabra. Nosotros sabemos que la palabra "infancia" indica etimológicamente a un ser mudo, a alguien que no habla, *in* es un prefijo negativo, y *fans* es el participio de *fari*, que significa "hablar". Pero ¿por qué aquí la niña que aparece al final es muda? ¿Por qué el niño que muere primero no dice nada? ¿Por qué la primera niña es castigada por unos hombrecitos manzana, que en oposición a la manzana del paraíso, le quitan la vida a través de la garganta? ¿Por qué el niño de las vías del tren no sabe ni sabrá nunca nada sobre su peligro anterior? ¿Por qué el hermano Michal habla igual que un niño, poco y equivocadamente? Podríamos hacer muchas especulaciones al respecto. Lo que a mi me interesa de esta obra, lo que también más me desconcierta de la misma es la existencia kafkiana de los padres de ese par de hermanos. Son dos personajes que aparecen inicialmente referidos como seres burlescos o irónicos, personajes con mucho sentido del humor, como dice el protagonista, a quien, debido a ello, le han puesto por nombre Katurian Katurian. La relación de estos dos personajes con sus hijos, tanto en un caso, el de Katurian, como en el otro, el de Michal, es una relación que parece la de unos científicos locos con el objeto de sus investigaciones, y que se basa en respectivos experimentos macabros, experimentos con los que parecen querer probar algo, ¿Y qué es lo que al final verifican estos experimentos? Quizá podríamos con-

testar: ¿quieren crear dos tipos diferentes de artistas?

Evidentemente que si consideramos esta pieza desde la perspectiva realista, la respuesta es no. Claramente no. Pero si la leemos a la manera de una fábula kafkiana, una fábula como la de *La colonia penitenciaria*, de Kafka, entonces me parece que ésa es efectivamente la finalidad de los padres. Es evidente que se trata de una conjetura, pero aún siéndolo no resulta del todo descabellada.

Un día, conversando con Goethe, Eckermann le pregunta ¿cómo hay que educar a una persona para ser artista? Y aquel no le contesta sino después de haberlo pensado detenidamente, "*Es una pregunta difícil*" dice Goethe, "*porque supongo que debe ser equivalente a la pregunta de cómo educar a un hijo*". "*Por un lado hay que procurar que el hijo (igual que el artista) sea totalmente libre, sea una persona que pueda expresarse tanto cuanto quiera, y de la forma como le sea posible. Sin ningún tipo de límite. Pero para ello necesita antes mucha confianza en sí mismo. Y para que tenga este tipo de confianza hay que darle mucho amor, consentirlo y consideración siempre: porque sólo el amor transfiere a un hijo una seguridad en sí mismo*".

Pero por otro lado, continúa Goethe, "*hay que procurar que el hijo, es decir, el artista, sea totalmente respetuoso y riguroso, y para ello hay que relativizarlo siempre, limitarlo siempre, hay que hacerle reconocer la existencia de los demás; y que se exprese con todo tipo de límites y consideraciones. Y sólo los requerimientos más férreos, y no la flexibilidad, pueden conducirlo al rigor*".

Evidentemente en este caso no se trata de eso. El experimento de los padres es un

despropósito narrativo, una exageración imaginativa. Pero adquiere sentido simbólico (incluso en algunos momentos casi teológico, como la relación de los dioses con sus criaturas) desde el momento en que los padres ven cumplido su objetivo, que no es otro que el momento en que confirman, o pueden confirmar que ¡los dos hijos se han hecho escritores!

Por ello, para acabar, podríamos subrayar la paradoja de este experimento. Resulta que el hijo que ha sufrido todo tipo de torturas escribe con las palabras más dulces y luminosas, mientras que el hijo consentido por las circunstancias previas escribe las historias más oscuras, desgraciadas y aciagas. Es como si la obra nos estuviera recordando aquella parte de la *Odisea* donde se dice que los Dioses han tejido infortunios y desventuras en los hombres únicamente para que éstos tengan la posibilidad de hacerlos dulce canción.

En cualquier caso, y viendo que de toda esta historia sólo quedan las historias, esta obra puede dejarnos una sensación final muy descorazonada y escéptica. Una sensación que podría resumirse en esta sentencia de Franz Kafka sobre las razones de hacerse escritor: "*¿Hay acaso mejor razón para escribir –pregunta Kafka– que la vergüenza de ser hombre?*"

Pero también esta obra puede dejar una sensación discretamente optimista, una sensación que podría resumirse en aquella frase de Goethe en la que éste afirmaba que "*nada nos aleja tanto del mundo como el arte y nada nos conduce a él con más intimidad y delicadeza que el arte*". ■

**Notas procedentes del coloquio celebrado el día 1 de febrero de 2009 después de la función.**