

# CORAZÓN LENGUA

d'ALFONSO VILALLONGA

## CORAZÓN LENGUA

alfonso vilallonga

Desposseïts per la crisi de tota la resta, ens queden només dos òrgans essencials. Van íntimament relacionats i, a més, es necessiten:

són la llengua i el cor.

La llengua és l'higròmetre del cor. Quan la llengua s'asseca, el cor també.

Quan la llengua exploradora surt a l'aventura, s'ho passa bastant bé, però no triga a enyorar el cor.

Sense ell, se sent buida.

El cor, al seu torn, quan no pot expressar-se a través de la llengua, s'encongeix, es fa petit i, frustrat, acostuma a acabar caient a la trampa de l'espiritualitat (vegeu la música *new age*).

Però al cabaret tot és diferent.

Allò que és lúdic, burleta, canalla i sí, tendre, se sol donar cita subreptícia-

ment entre les seves ombres.

Batega una llengua, llepa un cor, un llibre s'obre justament pel capítol de la seducció i la paraula galopa indiferent sobre textures harmòniques elegantment atrevides (o sigui, d'altres vides).

Els executors saben perfectament quina missió tenen i la compleixen ulls clucs, a mans besades, marcant el ritme.

Amb l'emoció freda del polo de llimona.

El gran perpetrador se sap cobert i es permet vacil·lar entre nota i nota...

Se segueixen cançons, paraules, imatges, històries, música.

El fil conductor és de merceria.

L'idioma tant és, la paraula és una cuca viva i incontestable, i el poder subversiu consisteix només en l'absència de prejudicis i en la sobredosi de joc musical. ■

batalla, se sentiran eufòrics i plens. D'altres, en canvi, es sentiran frustrats, creuran, es diran a si mateixos, que no han estat a l'alçada. Tot això, per dir-ho a la manera de Mamet, són "*trampes de la ment*". Immediatesa, entusiasme i coratge: aquestes són les eines fonamentals de l'actor que l'autor americà apunta al seu llibre *Veritat i mentida. Heretgia i sentit comú per a l'actor*. Hi estic d'acord. Immediatesa, entusias-

me i coratge. Aquestes seran les armes amb les quals l'Ivan, el Marc i el Pol lluitaran cada nit, cada cop que es trobin davant d'un públic nou i irrepetible, per tal d'omplir de vida l'escenari. I aquesta és l'única cosa que els podem demanar. Jo vull expressar el meu agraïment i la meua admiració als meus companys i amics actors que, com els personatges de l'obra, equivocats o no, mai no es cansen de lluitar. ■

ra tenim una gran tendència al mite, patim una lamentable pobresa semàntica. Crec que el tema de l'obra és la corrupció de l'arrelat coneixement moral en virtut d'un ideal mitològic, ja sigui el patriotisme o la lleialtat.

(...) Sens dubte, escrivia sobre una societat al marge de la llei, això vol dir que el tema se centraria més en aquest aspecte, però crec que en un sentit més ampli tots som al marge de la llei. És més o menys el mateix que feien Nixon i tota aquella gent. No és gaire més complex.

(...) Hi ha una certa esquizofrènia en els meus textos. D'un costat, m'agrada escriure obres molt esotèriques. N'he escrit varies. Però també gaudeixo molt escrivint obres neorealistes com *American Buffalo*. El meu veritable punt fort és en algun lloc intermediari. El que a mi m'interessa és el llenguatge com a poesia. Crec que ha de ser poesia. Si no és poètic a l'escenari, no hi ha res a fer. Si només està al servei de la trama, no m'interessa.

#### ■ Taula rodona amb Henry Hewes, John Simon i Joe Beruh, 1977

**D.M.:** El que vull dir en aquesta obra és que, encara que no ens agradi pensar-ho, aquesta gent som nosaltres. I, com diu Thorstein Veblen, la conducta en aquest nivell, al *Lumpenproletariat*, la classe delinqüent, i la conducta als nivells més alts de la societat, en els ambients més enriats de les sales de juntes i en els ambients més enriats de la classe ociosa, és exactament la mateixa. Aquesta gent no crea res, aquesta gent no fa res, aquesta gent disposa de tota mena de mites per justificar-se ella mateixa i els seus depredadors, i a sobre ens roba. Roba el país espiritualment i el roba econòmicament.

#### ■ Entrevista amb Steven Dzilak, 1977

**S.D.:** Abans s'ha referit al feixisme en aquest país. Això té a veure amb alguns dels seus personatges, com en *Teach* d'*American Buffalo*?

**D.M.:** Sí, és un bon americà, és un intel·lectual; com a mínim, així es veu a si mateix. Però crec que és definitivament cert. En *Teach* no expressa gaire bé els seus sentiments, però tampoc no ho fan els intel·lectuals ni la classe mitjana. Sens dubte, dóna a conèixer els seus desitjos d'una manera bastant vehement. Sempre m'ha semblat que els tres personatges d'*American Buffalo* són bastant transparents en el sentit que no hi ha res ocult en els seus desitjos.

#### ■ Entrevista amb Matthew C. Roudané, 1984

**D.M.:** M'interessa [el mite del somni americà] perquè la cultura nacional es basa molt en la idea de lluitar i de tenir èxit: en lloc d'elevar-nos amb les masses, hem d'elevar-nos de les masses. La teua situació extrema és la meua oportunitat. Això és el que constitueix la base de la nostra vida econòmica i això és el que constitueix la resta de les nostres vides. És aquest mite americà: la idea de treure alguna cosa del no-res. I això també afecta l'esperit de l'individu. Fomenta la divisió. Sentim que només podem tenir èxit a costa d'un altre. La vida econòmica als Estats Units és una loteria. Tothom té les mateixes oportunitats però només un arriba al cim.

## CONVERSES AMB DAVID MAMET

### ■ Entrevista amb Ross Wetzsteon, 1976

**R.W.:** *American Buffalo*, amb les seves ressonàncies d'*Els assassins*, de Hemingway, parla en part de la relació entre el llenguatge i el comportament, però també té a veure amb la lleialtat i la responsabilitat, i amb la relació entre els diners, els negocis i la violència... La metàfora central, una estranya moneda de cinc centaús amb un búfal que val centenars de dòlars, és una d'aquestes imatges netes, precises però reverberants, que un artista pot passar-se tota la vida buscant.

**D.M.:** El que jo vaig intentar dir amb *American Buffalo* és que tan bon punt t'apartes de la responsabilitat moral que has assumit, estàs perdut. Hem d'assumir responsabilitats. El teatre és un lloc de reconeixement, és un exercici ètic, és on expossem intercanvis ètics. Per això és tan crucial el fet que en Don exclouguí en Bob del pla. En certa manera, el segon acte és un reflex del primer: en Bob intenta que el tornin a acceptar. Com diu Marx, els altres només tenen per nosaltres una realitat objectiva si posseeixen alguna cosa que volem. El fet que ells ho tinguin significa que nosaltres no ho tenim: només els veiem per això... Espero que això no quedi massa presumptuós. De totes maneres no és una obra marxista ni res per l'estil. M'interessa més el que deia Tolstoi: que hem de tractar els éssers humans amb amor i respecte i no fer-los mai mal. Espero que *American Buffalo* reflecteixi això, que ensenyi què passa si no actuem així.

### ■ Entrevista amb Marck Zweigler, 1976

**D.M.:** Crec que [*American Buffalo*] té a veure amb la mitologia dels Estats Units, que consisteix en haver estat sempre sensibles a les exhortacions a actuar com cal, però mai hem estat sensibles a les exhortacions a pensar com cal i a treure'n les nostres pròpies conclusions. Sempre estem vorejant el feixisme. A la nostra cultu-

(...) Com més en tinc jo, menys en tens tu. Per tant, un només pot tenir èxit a expenses del fracàs de l'altre, d'això és del que tracten moltes de les meves obres, com *American Buffalo*.

(...) M'interessava el concepte d'honor entre lladres, què és una posició moral irrefutable i què no ho és. Què fa que un home renunciï a una posició moral que defensava? D'això tracta *American Buffalo*. Teach és l'antagonista. L'obra és sobre en Donny Dubrow. La seva postura moral és que un ha de comportar-se com un home, i no hi ha circumstàncies atenuants quan es recolza la traïció a un amic. Així comença l'obra. La resta és sobre la traïció de Donny a Bobby, a qui ensenya totes aquestes coses.

(...) Encara que és fàcil animar la gent mentint-li, no m'interessa fer-ho a les meves obres. No sóc metge, sóc escriptor.

#### ■ Entrevista amb Henry I. Shevey, 1986

**D.M.:** *American Buffalo* és una tragèdia clàssica, el protagonista de la qual és el propietari d'una botiga de quincalla que intenta ensenyar al seu jove aprenent com ha de comportar-se un home excel·lent. I el dimoni el tempta a traïr tots els seus principis. A partir d'aquest moment, es torna incapaç de diferenciar les simples lliçons dels fets concrets i es traïx a si mateix quan permet que en Teach pegui al jove que s'estima. A continuació, experimenta un reconeixement a la inversa quan s'adona que tot això és degut a la seva vanitat, que renunciant per un moment a una posició moral a canvi d'un benefici momentani deixa entrar l'anarquia a la seva vida i està a punt de matar el que estima. I al final de l'obra comprèn que ha comès un error greu. Més que el seu jove aprenent, qui necessita lliçons de com ha de ser un home excel·lent és ell. D'això tracta *American Buffalo*.

#### ■ Entrevista amb John Lahr, 1994

**D.M.:** Per a mi, la forma dramàtica més difícil és la tragèdia. Crec que m'enorgulleixo més de l'art en les tragèdies que he escrit: *The Cryptogram*, *Oleana*, *American Buffalo* i *The Woods*. Són tragèdies amb una escriptura clàssica. Com diferenciar la tragèdia del drama? Per les circumstàncies. El drama té a veure amb les circumstàncies; la tragèdia té a veure amb la tria individual. L'element que desencadena l'acció d'un drama pot ser la sexualitat d'una persona, la seva riquesa, la seva malaltia... Una tragèdia no pot tractar cap d'aquestes coses. Per això ens identifiquem amb un heroi tràgic més que amb un heroi dramàtic: entenem que nosaltres som l'heroi tràgic. Per això al principi és més fàcil que el públic estableixi un lligam efectiu amb el drama que amb la tragèdia. Encara que sembli que està fent servir la seva capacitat per identificar-se: "Ah sí, ja ho entenc. Aquest està fins al coll de problemes i m'identifico amb ell, i ja sé que va malament, i veig en què l'encerta l'heroi", en realitat se'n distancia perquè també dirà: "Cony, mai podria imaginar-me en aquesta situació perquè no sóc gai, o perquè sóc gai, perquè no sóc minusvàlid o perquè sóc minusvàlid...". S'ha distanciat perquè el drama ha de seguir. Aquesta és la diferència entre el drama i la tragèdia.

**J. L.:** D'on va sorgir la idea d'*American Buffalo*?

**D.M.:** En Macy i jo érem a Chicago, ell vivia en un cau espantós –tots dos érem escandalosament pobres– i jo vaig anar a casa seva a parlar amb ell d'alguna cosa, dels materials d'una obra. Vaig obrir la nevera i hi havia un tros de formatge enorme. Portava molt de temps sense menjar, per tant el vaig agafar, en vaig tallar un bon tros i vaig començar a menjar. I en Macy va dir: "Escolta, serveix-te!", Això em va doldre molt. Me'n vaig anar d'allà i em vaig passar uns quants dies donant-hi voltes, furiós. Després em vaig posar a escriure i d'allà va sortir l'escena amb què comença l'obra, quan en Teach apareix furiós perquè li retreuen haver menjar un tros d'una torrada.

#### Entrevista amb Terry Gross, 1994

**T.G.:** Vostè es va criar al bressol d'una família de classe mitjana de Chicago, però ha escrit que creia que la classe mitjana no era apta per a la literatura. Per què ho creia? I què el va fer canviar d'idea, si és que ha canviat?

**D.M.:** Bé, volia anar-me'n de casa. Jo era un bon noi jueu, i crec que és possible que encara sigui un bon noi jueu, i volia ser qualsevol cosa menys un bon noi jueu. Volia ser Jack Kerouac. O Jack London. O algú que es digués Jack. Així que sabia que l'únic que no volia era escriure sobre la vida burgesa quotidiana. Ara, trenta anys després, miro cap enrere i veig que gran part del que vaig escriure sota l'aparença de la picaresca en realitat no és més que una obra domèstica. *American Buffalo*, en realitat, és una obra sobre una constel·lació familiar.

(...) Tots hem tingut l'experiència, i amb l'edat la tenim cada cop més, d'haver-nos de veure en situacions vitals molt dramàtiques... I he pensat que, en aquestes situacions, nosaltres i els que ens envolten tendim a comportar-nos d'una manera molt poc dramàtica perquè la nostra tasca i la nostra dificultat són tan grans que ja no ens queda energia per comunicar-ho als altres. Només ens queda energia per actuar de la manera més senzilla possible perquè ens hi va la vida. I per a mi, això és una gran interpretació. És fer les coses més extraordinàries de la manera més senzilla possible. ■