

La dramaturgia de Patrícia Pardo: una estètica perifèrica

Isabel Marcillas

Universitat d'Alacant

Presentació realitzada a la Universitat de Perpinyà: I Trobada de Teatre Català a les Perifèries
Novembre 2012

El títol d'aquesta trobada, El Teatre Català a les perifèries, convida a pensar, abans de res, en aquell teatre produït lluny dels centres culturals de poder catalans. Tot i això, el mot *perifèria*, relacionat amb el món de l'espectacle teatral, pot tenir d'altres connotacions que ens permeten abordar el tema des d'una perspectiva molt més dramaturgica que politico-social. En aquest sentit, caldria referir-se a l'evolució i la diversificació dels formats performàtics que presenten les arts escèniques en les darreres dècades, bo i contraposant el fet teatral al sistema dels circuits oficials; formats que promouen l'homogeneïtzació i l'estandarització, a la recerca d'una progressiva privatització del sector cultural.

El teatre de Patrícia Pardo (València, 1975), dramaturga, poeta, actriu i directora artística de la companyia teatral Patrícia Pardo & cia., a l'estudi del qual està dedicada aquesta comunicació, se situa ben sovint en la perifèria formal a què acabe de fer referència. Més encara, les diferències ocasionades pel fet de distanciar-se d'una dramaturgia amb exclusivitat textual i aquelles altres sobrevingudes pel fet de ser dona, en un àmbit encara eminentment d'homes, i d'oferir-nos, per tant, una visió diferent de la masculina predominant, són els factors que he tingut en compte a l'hora de proposar-me abordar l'estudi de la seua obra teatral des d'un punt de vista que permeta explicar, que no justificar, el seu posicionament estèticament perifèric.

Resulta constatable que al llarg de les darreres dècades s'ha anat desenvolupant en el panorama dramaturgic català un nou tipus de creació escènica, no convencional, propera al que entenem per nova performance. En aquest sentit, podem relacionar l'obra de Patrícia Pardo amb la d'altres autores catalanes, nascudes també en la dècada dels setanta, com ara Marta Galán o Victoria Szpunberg, sota el ben entès que no tots els treballs d'aquestes dramaturgues han de classificar-se necessàriament mitjançant l'epígraf de teatre no convencional o, si es vol, perifèric. Tampoc no intentaré establir una filiació generacional entre elles; tanmateix una estètica, si més no, aconventional, s'ensenyoreix textos de totes elles pel que fa al tractament dramaturgic de la temàtica abordada. Magda Puyo i Pablo Ley, en un estudi que porta per títol "Teatre: la generació del *baby boom*", afirmen que els autors (-es) nascuts entre la dècada dels seixanta i els primers anys dels setanta no semblen tenir trets generacionals, que no els agrada sentir-se integrats en un grup i que, dramaturgicament, no tenen límits definits. Potser siga justament aquesta indefinició dels límits la que ens permet establir vincles entre les autores esmentades, nascudes gairebé en la frontera de la cronologia proposada per Puyo i Ley. Però, més enllà d'aquesta absència de sentiment generacional, en part negada per la crítica, no es pot obviar que entre elles existeix un element d'unió: l'esperit transgressor dels seus treballs, més pel que fa a la forma que pel que té a veure amb les temàtiques desenvolupades.

En aquest sentit, els temes tractats per l'autora valenciana, sempre des de l'estètica de la brevetat, són diversos però agrupables, en general, en dues vessants: la reflexió a l'entorn de la identitat de l'individu, d'una banda, i la crítica a la classe política, de l'altra. Així, mentre que la constatació de la mediocritat dels polítics, la corrupció, la pèrdua de la identitat cultural o la manca de pressupostos dedicats a l'àmbit de la cultura formen part del darrer grup, gairebé sempre enfocats des de la ironia i/o l'absurd, qüestions de gènere, angoixes, pors i pertorbacions de l'ésser humà conformen els eixos argumentals del primer. Temàticament, la producció de Patrícia Pardo avança des de la individualitat a la col·lectivitat, per acabar abordant problemes politico-socials, si bé des d'un posicionament en moltes ocasions localista.

Com he indicat, l'aproximació a l'obra de Patrícia Pardo resulta interessant en tant que aborda projectes dramaturgics i escènics de difícil classificació; aquesta afirmació es basa, també, en el fet que molts dels seus treballs es troben en una frontera que es pot qualificar

d'interdisciplinar: paraula, música, moviment, projeccions en pantalla..., tots els factors es conjunten per tal de donar una visió nova del fet teatral i del missatge que aquest pretén transmetre. En aquest estudi, m'he interessat en particular pels textos *Augusta* del 2007, *Comissura* del 2010, l'escriptura i la posada en escena dels quals responen als paràmetres perifèrics que circumscriuen aquesta trobada.

Augusta és una peça breu, interpretada per la mateixa autora qui, sota l'ínfima màscara suggerida pel nas roig que llu, utilitza la tècnica clownesca per parodiar el devenir dels sentiments humans. Evidentment, el títol de la peça fa referència a August, personatge metàfora de la tragèdia i del fracàs. Formada a l'escola de circs de Rogelio Rivel de Barcelona, la d'Alcorcón i l'Espai de Circ València, Pardo tria l'estètica del clown per oferir al públic un espectacle d'expressió verbal i corporal, música i trapezi mitjançant el qual denunciarà la soledat humana. Dividida en tres sketches –“El vaixell”, “La platja” i “La muntanya russa”–, l'escriptura d'*Augusta* es revela pensada per a la representació aconventional. L'absència de didascàlies, de marques de diàleg, de referències de cap mena al tipus d'escenificació per al qual està escrita l'obra, convida a pensar en el text com en una mena de confessió personal que haurà de ser portada a escena partint de la intimitat suggerida per la performer. Aquesta intimitat només podrà arribar al públic mitjançant la construcció d'una posada en escena que en convoqui les emocions sensorials.

Així, el discurs, del tot contemporani, s'escola en un escenari que simula un vaixell a la deriva, com la mateixa *Augusta*. El caos anímic de la clown es manifesta en la barreja inicial de llengües, que remetien a la consciència de l'actriu-personatge tot mostrant una imatge crítica de la quotidianitat:

Je suis si triste que je ressens le besoin de parler français.

Esto es más triste que un verso triste tiritando, azul, a lo lejos.

Estic tan trista que els salzes plorons m'animen.

La meua melancolia és la força centrífuga que fa girar la Terra.

La meua tristesa és un *tetrabrick* en el contenidor verd dels vidres... (*Augusta*, 2007)

L'al·lusió al *tetrabrick* dipositat, per error o deixadesa, dins del contenidor dels vidres és una mostra de com l'autora es val, sovint, d'imatges completament quotidianes per remarcar el deliri de l'individu, abocat a viure en la soledat i la tristesa, ambdues productes del silenci emocional que s'ensenyoreix de la nostra societat. L'obsessió per les aparences, «Què pensarà de mi el cambrer xinès ara que vaig a soles a pel menjar per endur-se?», la desesperació provocada per la pèrdua de la innocència de la infantesa i l'arribada de les responsabilitats del món adult, «com era aquella edat on el més desconcertant que em passava era obrir l'entrepà i trobar-me Nocilla de tres sabors?», deriva cap a històries més grotesques, fins i tot violentes. Vegem-ne un exemple:

La prostituta té por del nou client que veurà en 17 segons. Pujarà l'escala, trucarà al timbre i allà estarà ell. [...]

La prostituta arriba a la porta. Li obri una dona. Una jove de cabells curts tenyits de ros, d'un ros de supermercat que ella mateixa s'aplica.

La prostituta no entén què passa, què amaga aquella cita. La jove tenyida s'explica, vol sexe amb ella. Què si no! Riu, mai abans havia tingut un servei d'aquelles característiques. Es relaxa. La por l'abandona. [...]

La jove tenyida de ros, d'un ros de supermercat que ella mateixa s'aplica, trau uns bitllets. 50, com deia l'anunci. Paga i comença a desvestir a la jove llogada. Enseguida li toca un pit. La jove prostituta s'eriça. La pell com un camp de cebes a punt de ser collides. No li agrada. Prem amb força el braç de la jove tenyida, qui no pot evitar desprendre un raig de desconcert a través dels ulls. La puta reconeix eixa mirada. Així que li amolla el braç. El braç... Ràpidament li pega una galtada. Ara sí, la cara de la jove tenyida de ros sí que ha esdevingut la cara mateixa que ella desprén quan tem.

La prostituta baixa l'escala. 27 segons per agafar un taxi i fugir de la jove tenyida de ros que es dessagna en fosc al seu pis que clareja.

Aquest fragment exemplifica com la dramaturgia de Pardo ofereix una mena de tensió entre contraris, la banalitat de certes situacions quotidianes enfrontades a allò que amaguen de terrible i de cruel les relacions humanes, i tot sota la màscara de la performer, narradora-personatge, que monologa per la transmetre la pròpia consciència a l'espectador.

Justament és aquesta tensió entre contraris la que em permet parlar d'estètica grotesca, com a model de teatre fronterer o perifèric, atenent a la definició que Patrice Pavis proposa en el seu diccionari del teatre: «És grotesc allò que és còmic per un efecte caricaturesc, burlesc i estrany. El que és grotesc s'experimenta com una deformació significant d'una forma coneguda o acceptada com a norma» (Pavis, 1990: 246). Per a Meyerhold aquest tipus d'estètica, la grotesca, suposa una exageració premeditada; la reconstrucció, al temps que la desfiguració, de la naturalesa, mitjançant una unió en principi impossible d'objectes, tant en la natura com en la nostra mateixa experiència quotidiana (Meyerhold, 1970: 84). La imatge de la clown, representada per la mateixa dramaturga valenciana, es juxtaposa a la sordidesa de la història relatada i s'adiu a una estètica de contrastos antagònica a la concepció clàssica del fet teatral, basada principalment en l'harmonia i l'equilibri.

Reprenc novament les paraules de Pavis en definir l'esperit del que és grotesc. Afirmar el teòric que «en el món actual, caracteritzat per la seva deformació, és a dir, per la seva falta d'identitat i harmonia, allò grotesc renuncia a donar una imatge harmoniosa de la societat: reproduïx "mimèticament" el caos, al mateix temps que n'ofereix una imatge reelaborada» (1990: 247). Certament Augusta, malgrat la seva cara pintada i malgrat el seu nas roig, cerca fer reflexionar l'espectador sobre la cara mesquina de la societat, sobre la insensibilitat que la caracteritza i la violència en la qual desemboca. La pèrdua de la pròpia identitat és el resultat final d'aquest procés destructor: «Cada vegada és més difícil mostrar-se singular. No ser considerat una casualitat, una probabilitat matemàtica, una aparició inevitable, una lliçó, un remei en la vida dels altres» conclou l'autora clown.

L'estètica grotesca de què he fet esment, potenciada per la superposició de categories contraposades, es reproduïx a *Comissura*. En aquesta peça, Patrícia Pardo opta novament per usar els referents del circ però, ara, una pallassa en serà la protagonista. La posada en escena resulta del tot intimista: un escenari redó, amb el públic a tocar, espelmes i música suau i acaronadora interpretada per un guitarrista, un clarinetista i un percussionista. L'acotació que descriu l'escenari diu: «L'espai és senzill, pobre, irreverent, brut. Llums perfilen la pista encatificada» (*Comissura*, 2010). Aquest ambient íntim és el que propicia la complicitat amb l'espectador qui només experimenta un cert distanciament amb allò que es representa a causa de la figura caricaturesca, diem-ne grotesca, de la pallassa-barbuda que inicia l'actuació. Diferents números componen aquest espectacle que converteix la representació escènica en un circ que versiona sentiments, sensacions, qualitats i defectes que conviuen i es contraposen en un mateix individu: la necessitat i la insaciabilitat, l'impuls i la derrota, l'instint maternal i l'assassí, la intimitat i la lleialtat, la tendresa i el fàstic, l'exigència aliena, el desamor i la bellesa.

Es tracta de contraposicions que permeten a l'autora oscil·lar entre la gravetat i la banalitat, la repulsa i el desig, i que provoquen en l'espectador un sentiment de contradicció entre allò que veu, la pallassa, i l'abstracció intel·lectual que les escenes li suggereixen, joc de tensió entre contraris que remet novament a l'estètica grotesca que treballa sovint Patrícia Pardo.

Crida l'atenció que alguns dels números que integren *Comissura* mostren un alt component de violència: la violència que subjau a les exigències socials i a moltes de les relacions humanes, la violència que ens podem autoinfringir, la incomoditat que pot provocar la visió d'un cos nu sobre l'escenari, la violència verbal. En les peces de Pardo sembla que l'expressió de la violència és necessària per a subvertir-la, per a fer reflexionar l'individu sobre la necessitat de no trencar el pacte de convivència social i, sobretot, sobre la necessitat de

potenciar en cadascú l'autoestima i el respecte cap a la pròpia identitat.

Mire la gent i em pregunte quantes persones de les que mire se senten només lletges, només grosses, només pell suades, només velles, només observades.

Mire i em pregunte qui serà aquell que t'odiaria si et coneguera.

Mire i em pregunte qui són els que, en l'amor, demanen pidolen s'entesten s'encaboten no escolten paralitzen la naturalitat de les ruptures, del lliure intercanvi.

Mire i em pregunte qui és aquell que et mira i necessita un dia més per atrevir-se a violar per primera vegada. Mire i em pregunte qui és aquell que et mira i necessita un dia més per atrevir-se a violar per primera vegada. [...]

Però sí, la veritat, quina culpa té ningú de ser un imbècil, insensible, submís, obrer, maldestre, nazi, de dretes, faller, violador, jutge, torturador, pessimista, traïdor, desconexedor de l'empatia, programador de teatres de la generalitat valenciana, un covard... (*Comissura*, número de la pallsa que xama, 2010).

Però si bé l'expressió verbal de la incongruència de determinats comportaments humans genera unes vegades la incomoditat en l'espectador o el somriure irònic en d'altres, no es pot deixar de banda el tractament de l'espai, pensat per no deixar el públic indiferent. Gairebé tots els comentaris apareguts en premsa referents a *Comissura* incideixen en l'estructura clàssica de l'obra, dividida en esquets diversos, presentats per un mestre de pista, que evocuen el cinema de Chaplin. Com ja he comentat, aquests esquets s'esdevenen en un espai que representa la pista d'un circ: cortina vermella, catifa redona, músics i també un trapezi que ens permet parlar de la verticalitat de l'espai com un element remarcable que remet a l'estètica grotesca de l'obra de Pardo. Com alguns teòrics afirmen, la representació d'un món vertical, sense densitat ni pes, produeix un sentiment d'alliberament que es contraposa a la perspectiva horitzontal clàssica, on prima la gravetat d'un món representat de forma àmpliament mimètica.

La llum de les espelmes/fanals que envolten l'escenari ritualitza el fet teatral, de manera que l'espectador pot arribar a classificar-lo dins d'un ordre simbòlic. D'altra banda, tot i que la mateixa Patrícia Pardo admet que no desitja que els seus treballs esdevinguin criptogrames difícils de desxifrar, no es pot deixar de banda que l'autora convida el públic a involucrar-se emocionalment en el ritual. Així, en algun dels esquets, el cos, aparentment nu de la performer es converteix en símbol del sacrifici individual de l'actriu en benefici d'una col·lectivitat que obtindrà, gràcies a l'espectacle, l'oportunitat de reflexionar a l'entorn de la pròpia quotidianitat.

D'altra banda, amb referència al cos de l'actriu, cal fer notar que Pardo no cerca exhibir un model de bellesa. Més aviat al contrari. El fet de refugiar-se sota la imatge d'una pallsa, d'una clown, és el contrapunt humorístic a la realitat agredolça que presenta el nostre entorn. De la disfressa de clown, Patrícia Pardo opina «“Passa que, de vegades, els actors ens hem contagiats d'un excés de correcció, d'una espècie d'ansia de no quedar malament a escena” El pallaso, però, ho trenca, això. D'arrel. Perquè, per definició, ens recorda Pardo “ha de fer molt el ridícul. Si veig que l'actor o l'actriu està pendent de quedar bé, d'estar guapa a l'escena, no m'arriba. No pot ser. Trobe que s'ha d'atrevir a posar-se en perill. I el clown és ideal per a això”».

Finalment, cal fer esment a la disposició textual de *Comissura*, de la qual hem de remarcar també la verticalitat del primer sketch. El text, alineat a l'esquerra, repeteix segments d'oracions, substantius que es contraposen i que confirmen el gust de l'autora per l'oxímoron. D'aquesta manera, la verticalitat escènica coincideix amb la textual, bastint l'obra d'un ritme cadenciós que amara tant l'espectacle com l'espectador. Tanmateix, aquesta verticalitat textual no es troba present en tots els sketches de *Comissura*. En d'altres, l'autora ofereix la descripció mímica d'un número que és anunciat pel tècnic-maquinista. La

combinació amb un altre número, constituït per un llarg monòleg, en què la desproporció quantitativa de les reflexions de la pallasa convida a l'expressió de les intimitats més diverses, amb un llenguatge de vegades groller, és el contrapunt grotesc a un espectacle que, com el seu mateix títol indica, frega les fronteres de la interdisciplinarietat.

En darrer terme, vull incidir en el caràcter perifèric dels treballs de la dramaturga valenciana. Perifèric no només en tant que dona que es mou lluny dels centres de poder políticsocials de la nostra cultura, sinó també pel tarannà aconventional de la seua obra. *Augusta* i *Comissura* en són dos bons exemples. Tant en l'una com en l'altra, l'autora tria la imatge de la clown, de la pallasa, com a eina d'expressió d'una realitat contemporània que pot amagar veritats col·lectives abjectes i sòrdides, lligades a tot tipus de frustracions personals. En aquest sentit, m'he permès defensar una estètica pretesament grotesca en la dramaturgia de Patrícia Pardo. Situacions dramàtiques, bastides de contrapunts absurds, complementades amb escenes chaplinesques de tall clàssic; la verticalitat de l'escenografia, amarada d'una ingravidesa que permet reformular el caràcter horitzontal de la dramaturgia clàssica; el nivell simbòlic dels elements escènics, partint del mateix cos de l'actriu; la verticalitat de la disposició textual d'alguns dels sketches, contraposats als llargs monòlegs d'altres, són alguns dels elements que, a més de grotesc, en confirmen el tarannà perifèric, o fronterer, si es vol. Es tracta, doncs, de treballs a cavall entre el que és dramàtic, el que prové de la *performance* i el que arriba del món del circ, tot mostrant una barreja de llenguatges provinents de disciplines diverses que, ara per ara, encara ens obliguen a parlar de la dramaturgia de Pardo com d'un treball que transgredeix les convencions teatrals i que no es deixa superar per les exigències del mercat.

Bibliografia

Cadenas, Núria (2011):

Pavis, Patrice (1990): *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*, Barcelona, Hurope, S.A.

Pavis, Patrice (2008): "Puesta en escena, performance: ¿Cuál es la diferencia?", *Telón de Fondo*, 7, juliol. Edició digital consultable en <http://www.telondefondo.org/> . (Consultat el 13/10/2012)

Sánchez, José Antonio (2007): *Prácticas de lo real en la escena contemporánea*, Madrid, Visor Libros.

http://www.youtube.com/watch?v=6Vp5t-V_bb4