

## LA RECEPCIÓ DE *MÒBIL* DE SERGI BELBEL A CATALUNYA I A L'ESTRANGER

David George  
Swansea University

---

En un article publicat al programa de mà de *A la Toscana*, estrenat al TNC el novembre del 2007, Enric Gallén argumenta que la reputació internacional de Sergi Belbel ha estat un element clau del canvi de percepció del teatre català a l'estranger:

En els últims dotze anys, la literatura dramàtica catalana, sobretot gràcies a la projecció que genera l'obra de Belbel, ha passat de ser una referència desconeguda a convertir-se en un focus d'atenció per als agents i professionals del teatre occidental (Gallén, 2007: 8).

Segons Gallén, Belbel ha fet camí perquè d'altres dramaturgs catalans es representin i es publiquin a l'estranger. La majoria de les obres belbelianes s'han representat extensament fora de Catalunya, sobretot a Alemanya. Algunes obres seves s'han estrenat no a Catalunya sinó a l'estranger: per exemple, *Morir (un moment abans de morir)* s'estrenà a Finlàndia i a Alemanya abans de la seva posada en escena al Teatre Romea de Barcelona, *Sóc Lletja* es va estrenar a Dinamarca i a Noruega, i *Mòbil* i *A la Toscana* van ésser representats per primera vegada pel director danès Simon Boberg en un teatre petit de Copenhague.

Havent estat representades en tants espais internacionals, potser és inevitable que la recepció de les obres belbelianes sigui bastant mixta fins i tot quan es tracta d'una obra específica<sup>1</sup>. Enlloc és aquesta variació tan marcada com a *Mòbil*, que es va estrenar al Plan-B Teater de Copenhague al gener del 2006 i al Teatre Lliure de Barcelona casi un any més tard. La recepció de *Mòbil* és l'exemple més extrem d'un cas de "contra gustos taronges agres", i en aquest article intentarem de descobrir si aquests gustos formen patrons

---

<sup>1</sup> Dedico un capítol de *Sergi Belbel and Catalan Theatre: Text, Performance and Identity* a la recepció de diverses de les seves obres (Vegeu *Sergi Belbel and Catalan Theatre: Text, Performance and Identity*, Colecció Tàmesis, Serie A: Monografias, 287 (Woodbridge: Tamesis, 2010)).

concrets. Amb aquesta finalitat, investigarem diferents posades en escena de l'obra i la seva recepció a Barcelona, Copenhague, diverses ciutats alemanyes, Luxemburg, Milà i Girona.

La presència de Belbel ha estat limitada al Teatre Lliure: hi ha dirigit només una obra (*L'habitació del nen*, de Benet i Jornet, el 2003), i *Mòbil* és, fins ara, l'única obra seva estrenada en aquell teatre. Al mateix temps, cap obra belbeliana ha estat tan durament criticada a la premsa barcelonina. Per exemple, Doria (2007) “se pregunta qué hace esa obra en el escenario del Lliure”. L'opinió de Massip és que la “cretinització de la societat” causada per l'operació de muntar aquest text recorda el teatre que s'havia d'aguantar durant el franquisme (Massip, 2007). El desengany sofert pels crítics és encara major a causa de les expectatives despertades pel fet que dues de les figures màximes del teatre català, Sergi Belbel i Lluís Pasqual, firmaven el muntatge com a autor i director respectivament. Ambdós són el blanc de la ira dels crítics. Pérez de Olaguer opina que, en enfansitzar tant l'element visual, l'espectacle cansa els ulls i provoca mal de cap. Doria es posa molt en contra de les “muchísimas bombillitas que deslumbran y, no precisamente, de forma grata”; per a aquest crític l'estrena fou caracteritzada per “un tedio repleto de luminosidad y efectismo escenográfico, directamente proporcionales a la cantidad de expresiones gruesas que embadurnan unos diálogos fallidos”.

Tot i que Pérez de Olaguer i Doria troben l'escenificació defectuosa, és el mateix Belbel qui va quedar més castigat pels crítics. L'opinió general fou que el text era molt i molt pobre. Malgrat no aprovar la direcció, Pérez de Olaguer creu que, com a mínim, la posada en escena espectacular serveix per a distreure el públic d'aquest text tan fluix. Massip vilipendia el text:

A *Mòbil* tot és d'una obvietat paralitzant que sembla dissenyada per a espectadors adolescents. Unes rèpliques a guisa de matracca posades en boca d'uns personatges mancats de coherència dramàtica.

La crítica més dura fou la de Marcos Ordóñez. Hi dedica un article a *El País*, no a la secció d'espectacles sinó al suplement literari, “Babelia”. Aquest fet em sembla significatiu perquè Ordóñez censura la manca total de mèrit literari de l'obra. La següent citació del seu article és ben il·lustratiu del seu to:

Si *Mòbil* me aburre a morir es, esencialmente, porque su escritura es plana, previsible y aluvionesca, sin separar el grano de la paja y con un taco cada tres palabras. Sin tensión dramática en los conflictos, reducidos a caricatura, ni en unos parlamentos unidireccionales y cuajados de lugares comunes, sin nervio ni sorpresa (Ordóñez, 2007).

Per a la majoria dels crítics barcelonins l'únic aspecte positiu d'haver hagut d'aguantar l'experiència va ésser la qualitat dels actors o, més aviat, les actrius. Doria no sabia si aplaudir el professionalisme dels actors o xiular la banalitat creada per Belbel i Pasqual. Tot lliutant contra els entrebancs, aquells van fer, segons aquest crític, un gran esforç per rescatar una obra impresentable. Per a Benach (1997), “lo mejor de *Mòbil* es la interpretación: el esfuerzo titánico, sobre todo, de Marta Marco y Rosa Novell, para que el calamitoso y decepcionante espectáculo no resulte exageradamente catastrófico”. Els adjectius “calamitoso” i “decepcionante” reflecteixen perfectament l'antipatia extremadament forta que *Mòbil* va provocar entre els crítics de la capital catalana, fossin escrites les seves ressenyes en català o en castellà. L'opinió positiva que expressa Benach sobre les actrius és compartida per Pérez de Olaguer i Doria. El primer declara que “demuestran que son tres espléndidas actrices, muy por encima del personaje que les ha tocado”, però, per a Doria, “ni el esfuerzo de Marta Marco en su feliz interpretación de la indignación y la ebriedad; ni la veterana solvencia de Maife Gil y Rosa Novell pueden rescatar al público del tedio.”

L'espectacle va provocar que alguns crítics qüestionessin en termes generals el paper de les subvencions públiques al teatre. El to irònic d'Ordóñez és mordaç:

En otras circunstancias les aseguro que no escribiría ni dos líneas acerca de *Mòbil*. Si fuera una primera obra o se hubiera estrenado en una sala modesta (léase alternativa) la echaría tan panchamente al olvido, les hablaría de cualquier otra función y aquí paz y después gloria. Mi médico me dice que siempre se escribe mejor desde el placer que desde el hastío, pero en este caso se trata, doctor, de un hastío escandalizado, porque resulta que *Mòbil* la ha escrito Sergi Belbel, la ha dirigido Lluís Pasqual y se ha presentado en el Lliure, paradigma del “teatro de calidad” y, además, público, que quiere decir pagado por todos.

La majoria dels crítics es van mostrar molt contraris al fet que un teatre públic muntés el que, en opinió seva, era una obra molt pobra, i que un teatre tan prestigiós cometés un error tan greu com el d'estrenar *Mòbil*. Aquesta és l'opinió de Benach (2007), per exemple:

*Mòbil*, en efecto, es eso: un lamentable error. Ni de la exigencia derivada del compromiso del Lliure, ni del prestigio del autor y del director cabía esperar un pasatiempo como éste, que tal vez haría una discreta carrera en circuitos comerciales de escasa ambición, pero que no pinta nada en el teatro fundado hace treinta años, entre otros por Pasqual, y que solía asegurar la calidad de su oferta.

Massip s'expressa molt rotundament sobre el tema:

L'operació de *Mòbil* hauria de mobilitzar la professió teatral en conjunt i l'audiència habitual del Teatre Lliure per tal de delimitar clarament el territori de la creació escènica subvencionada amb els impostos del contribuent. No es poden malversar fons públics en espectacles que només trobarien al Paral·lel (als teatres comercials de més baix sostre) o a la televisió, l'espectador mandrós que requereix l'irrisori muntatge.

És a dir, l'obra no té cap mèrit intel·lectual ni artístic, i no mereix el suport públic que haurà rebut. Més clar no es pot ser, i aquesta és, més o menys, l'opinió general de la crítica barcelonina.

Però en altres països la situació ha estat molt diferent. Com ja hem comentat, l'estrena mundial de *Mòbil* (i de *A la Toscana*, totes dues obres encarregades al Belbel per Simon Boberg) va tenir lloc a Copenhague al petit teatre Plan-B. No he pogut fer traduir-ne les ressenyes, però de les converses que vaig tenir amb en Boberg he pogut esbrinar que la recepció fou molt positiva per part de públic i crítics<sup>2</sup>. És evident que l'escenificació de Boberg fou molt més sòbria que la de Pasqual. Hi hagué una transició fluïda entre les escenes, i el disseny de l'escenari era senzill, centrat al voltant de maletes col·locades estratègicament. Les maletes servien per a indicar els cotxes portats per Rosa i Jan, per exemple, i van caure quan els cotxes van xocar. En una altra escena les maletes representaven un minibus, i en una altra un lavabo. Igual que Pasqual, Boberg va fer servir videoprojeccions, però d'una manera més parca. Un exemple pel que sembla eficaç fou quan Jan es va autofilmar al mòbil de Sara, i la seva foto es va convertir en una imatge enorme projectada en una pantalla al fons de l'escenari, tot acompanyat de música de Mozart per a indicar el seu enamorament. Quan Jan cridà la seva mare per telèfon, va perdre el control i es va treure tota la roba, corrent nu per l'escenari. En breu, sembla ésser un muntatge molt diferent del de Pasqual: menys espectacular, amb us ús creatiu de recursos senzills, però, a la vegada, potser més esbojarradament imaginatiu. I és segur que el públic i els crítics habituats al Plan-B hi anaven per mirar un espectacle molt diferent del del Lliure.

Pel que fa a Alemanya i Luxemburg, he pogut disposar d'una gamma de crítiques de premsa, que suggereixen que els muntatges eren més semblants al de Dinamarca que al de Barcelona. Començarem analitzant la recepció de

---

<sup>2</sup> Tota la informació sobre l'estrena danesa procedeix d'una conversa que vaig tenir a Copenhague amb en Boberg al maig de 2009. La seu actual de la companyia de Boberg és el Husets Teater de Copenhague, però les ressenyes i fotografies dels muntatges de *Mòbil* i *A la Toscana* es troben a la pàgina web de Plan-B, <<http://plan-b-teater.dk/>>.

l'obra a Alemanya, un país al qual Belbel ha estat generalment ben acollit. Segons el seu traductor alemany, Klaus Laabs, el únics dramaturgs espanyols que són ben coneguts a Alemanya fora dels cercles especialistes són García Lorca i Sergi Belbel, un fet que és testimoni o bé de la popularitat del dramaturg català o bé de la persistència del seu traductor<sup>3</sup>! Entre les obres que s'han posat en escena a Alemanya, a més de *Mòbil*, s'inclouen *En companyia d'abisme*, *Carícies*, *Després de la pluja*, *Morir (un moment abans de morir)*, *Tàlem*, *La sang*, *El temps de Planck*, *Forasters* i *A la Toscana*, i diverses obres seves han estat representades a Àustria, on també han estat generalment –encara que no sempre– ben rebudes<sup>4</sup>. Una obra belbeliana que sí va ésser ben rebuda a la capital austríaca –almenys segons l'única ressenya que he pogut consultar– fou *Tàlem* (com a *Spielwiese*), al Konzerthaus, dirigida per Hans-Peter Kellner. Dos anys més tard, el mateix Kellner va dirigir *Tàlem* (com a *Fourplay*) a Londres, on la recepció fou bastant negativa<sup>5</sup>. *Tàlem* es va tornar a representar en alemany l'any 2008, aquesta vegada a la ciutat del Tirol italià de Bolzano/ Bozen, pel Vereinigte Bühnen Bozen (VBB), com a *Spielwiese, zwei im Quadrat*, sota la direcció d'una de les actrius de la posada en escena de 1997 a Viena, Nina C. Gabriel. Sembla que *Spielwiese, zwei im Quadrat* fou un èxit rodó<sup>6</sup>.

Si la recepció de *Tàlem* fou molt més positiva en les seves versions alemanyes que a Barcelona (o a Londres en aquest cas), el contrast fou encara més marcat al cas de *Mòbil*. Segons una crítica, rebé una gran aclamació al Brauhauskeller de Bremen, mentre que el públic que va assistir a l'estrena va mostrar la seva apreciació aplaudint llargament al final de l'obra (Schaake-Burmann, 2007). Aquesta crítica compartia l'entusiasme del públic: “*Mòbil* era divertit i bullia d'idees divertides i la interpretació va ésser excel·lent”. Una crítica de l'estrena de l'obra a Stuttgart confirma l'estima que es té envers Belbel a Alemanya, referint-se al “dramaturg espanyol d'èxit, Sergi Belbel, que es va fer famós a Alemanya amb les seves farses *Després de la pluja* o *Forasters*” (Bäuerle, 2007), mentre que una altra ressenya de l'estrena de

<sup>3</sup> Opinió expressada en una conversa amb mi a Berlín al maig de 2009.

<sup>4</sup> Vegeu la tesi doctoral sobre la recepció de *El temps de Planck* a Àustria, que, desgraciadament, encara no he pogut consultar (Zellweger, 2006). Estic molt agraït a Helen Zellweger per donar-me informació sobre les seves conclusions. M'ha dit que *El temps de Planck* no fou gaire ben rebuda a Viena, encara que ella desconeix si fou per la posada en escena (com a revista musicada) o per la traducció d'una obra que és notòriament difícil de traduir.

<sup>5</sup> No seria la primera vegada que una obra de Belbel rebés una recepció tèbia o negativa a la capital anglesa. Sobre la recepció de Belbel a Londres, vegeu London (2007: 454-56).

<sup>6</sup> Vegeu Oberhammer (2008), i Anon. (2008). Les ressenyes en llengua alemanya a les quals fem referència en aquest article van ésser traduïdes a l'anglès per estudiants del Master en Traducció de la Universitat de Swansea. Quan cito directament d'aquestes ressenyes, tradueixo de la versió anglesa. No dispo de la paginació de les ressenyes alemanyes.

Bremen parla d' "un dels més prestigiosos dramaturgs de la nostra època, el català Sergi Belbel" (Labbert, 2007)<sup>7</sup>.

Malgrat la recepció generalment positiva de *Mòbil* a Alemanya, seria just esmentar que els crítics no es van mostrar especialment entusiastes sobre el contingut de l'obra, però la majoria dels comentaris sobre el text van ésser neutres i més descriptius que no pas crítics. Com s'explica, doncs, l'èxit? Per descomptat, és molt difícil d'esbrinar amb certesa per què una obra rep crítiques dures en un país i, en canvi, té èxit en un altre. És delicat parlar del gust nacional, encara que sigui una possible explicació. Caldria recordar que Belbel ha estat molt influït per dramaturgs de la tradició en llengua alamenya (per exemple, Peter Handke, d'Austria, o Heiner Müller, de l'antiga RDA). És molt possible que el públic de parla alemanya vegi en Belbel un dramaturg semblant als seus. Un altre camí, potser més fructífer, seria considerar la direcció i la posada en escena, tot i que tampoc es pogués provar objectivament que siguin factors determinants. Un crític de Bremen que demostrà poc entusiasme pel text en si, tenia clar que la clau de l'èxit en fou l'escenificació. El subtítol de la seva ressenya és revelador: "Henrike Vahrmeyer revifa *Mòbil*, l'obra fluixa de Sergi Belbel al Brauhaus de Bremen" (Schnackenburg, 2007). S'explica:

Els telèfons mòbils, la globalització, el terrorisme i una mica d'amor. Per crear-ne una obra de teatre s'hauria d'ésser o bé molt estúpid o bé intel·ligent. [...] Al final, passen massa poques coses inesperades a *Mòbil* de Sergi Belbel. El muntatge al Teatre Brauhauskeller de Bremen, però, és agradable gràcies a la sofisticada posada en escena.

Les ressenyes alemanyes proporcionen més detalls sobre les representacions que les barcelonines, per la qual cosa els seus lectors tindran una idea més completa dels espectacles que el públic va presenciar. Segons Schnackenburg, els espectadors van arribar als seus seients pel fons de l'escenari; aquests eren tamborets giratoris, rodejats dels costats de l'escenari; els actors representaven a la part de fora al mateix temps que el públic romangué asseguts a dintre, una tècnica que, segons el crític, s'ha emprat en altres ocasions als teatres de Bremen. Sens dubte, d'aquesta manera els espectadors estarien més en contacte amb els actors, més participatius al drama, i menys conscients d'estar presenciant un "show" espectacular. Conclou la seva ressenya comentant que, gràcies a la qualitat de l'escenificació, el mal d'esquena causat pels tamborets, es féu suportable. El detall sobre la direcció –sobretot la importància d'una

---

<sup>7</sup> *Mòbil* va rebre la seva estrena alemanya a Hannover. El fet que fou posada en escena en diverses ciutats alemanyes confirma la popularitat de Belbel a Alemanya i, també, la vitalitat d'una escena alemanya descentralitzada (vegeu Carlson, 2008: 21).

direcció imaginativa— que Schnackenburg inclou mancava en les crítiques de premsa barcelonina. Un exemple n'és la següent observació sobre aspectes pràctics:

En una sala com la del Brauhauskeller, que té exactament quatre metres d'amplada, aquesta distribució és sorprenent. Per tant, sembla que una sala que es fa servir com a escenari és essencial al funcionament d'aquesta obra. Molts diàlegs de *Mòbil* formen monòlegs basats en fets reals: se sent (o es veu) un dels actors parlar per mòbil, al mateix temps que les trobades són escasses. És clar que seria ridícul que els actors, tossuts, sortissin contínuament per l'esquerra o per la dreta només per haver de tornar a entrar. En aquesta situació cal una direcció imaginativa.

A més, Schnackenburg esmenta que l'obra es va muntar amb senzillesa, amb pocs focus, la qual cosa contrasta marcadament amb la il·luminació LED i les projeccions de vídeo que Pasqual va emprar al Lliure. D'altres crítics de Bremen (per exemple Labbert, 2007) compartien el punt de vista de Schnackenburg que la qualitat de la direcció fou responsable de l'èxit de l'espectacle.

Pel que es veu, després de llegir la ressenya d'Inge Bäuerle, el muntatge de Stuttgart va ésser molt diferent del de Bremen, però la seva direcció va resultar igualment imaginativa. Bäuerle esmenta l'escenari mòbil, dissenyat per Gudrun Schretzmeier, qui es va ocupar també del vestuari. Segons aquesta crítica:

És un laberint, els contorns del qual són il·luminats com una pista desconstruïda i, al mateix temps, s'assembla a una màquina de *pinball* perquè té una porta de vidre giratori al mig. Sofàs, un llit i una planta poden baixar de les parets – mobles plegables, que són un símbol dels mòbils plegables dels actors (Bäuerle, 2007).

Malgrat la presència d'alguns esterotips espanyols (per exemple, la música de guitarra de fons), hi ha aspectes de la posada en escena que semblen realment creatius. També ho és la distribució de mòbils d'imitació farcits de caramels de menta entre alguns convidats després de l'espectacle. Aquest detall es podria considerar una mena de truc superficial, però recorda unes tècniques semblants utilitzades per alguns grups catalans com Comediants o La Cubana.

Una altra posada en escena de *Mòbil* pel que sembla ben diferent de les de Stuttgart o Bremen fou la que va tenir lloc al teatre Hans-Otto de Potsdam al juny de 2007. L'escenari estava dividit en dos pisos: el de dalt representava una habitació i el de baix l'entrada d'un hotel a l'aeroport. L'acció va transcórrer

simultàniament als dos nivells. Hans-Dieter Schutt, del *Neues Deutschland*, descriu breument l'escenari, l'actuació i la reacció del públic: aquests últims, segons Schutt, fins i tot van aplaudir al final d'algunes de les escenes. Schutt detalla el significat del contingut de l'obra, mostrant-se més positiu que d'altres crítics alemanys i, no cal dir-ho, els barcelonins. Per a Schutt *Mòbil* és essencialment una tragèdia que surt de la comèdia superficial: “De la comèdia emergeix un estudi tràgic, ennuvolat, existencial, que proporciona humor seriosament sense perdre la broma” (Schutt, 2007). Schutt subratlla la ironia i les contradiccions del telèfon mòbil, “aquella cosa maleïda que per primera vegada va fer possible l'autocrítica”, però que acaba essent una barrera a la conversa i que també provoca l'atemptat terrorista:

La benedicció és la maledicció, i viceversa. Com si l'autor volgués confirmar, d'una forma complicada, que aquestes no són dues paraules, sinó sempre una sola: felicitat i tristesa, bondat i maldat, celli infern, amor i odi, glamour i misèria.

Aquesta percepció per part de Schutt de la inseparabilitat de la comèdia i la tragèdia, així com de la unitat de contraris, està relacionada amb un dels trets del teatre postromàntic, o almenys post-beckettian, tan característic d'altres obres de Belbel. La seva apreciació contrasta amb la visió d'una obra tediosa, banal i grollera presentada pels crítics barcelonins. De fet, Schutt no és el primer crític alemany a indicar una dimensió filosòfica de les obres belbelianes<sup>8</sup>, però sense cap mena de dubte els crítics barcelonins quedarien atònits si llegissin l'opinió de Schutt sobre *Mòbil*.

Però és només a Alemanya que s'ha apreciat una qualitat teatral, literària o filosòfica a *Mòbil*? Qui és l'excepció: Barcelona o Alemanya? Per tal de buscar la resposta, examinarem breument la recepció de *Mòbil* a Luxemburg i Itàlia. S'estrenà (com a *Sans fil*) al Théâtre des Capucins de Luxemburg el febrer de 2008 sota la direcció de Marc Olinger. N'he pogut consultar tres ressenyes, de les quals una és parcialment negativa, almenys sobre el contingut de l'obra: “[...] nous nous interrogeons encore sur la raison d'être de certains de ces éléments” (Gilbart, 2008). Malgrat aquesta reserva, Gilbart troba el muntatge “agréable”, mentre que les dues altres ressenyes són molt positives. Josée Zeimes n'esmenta l'aspecte intel·ligent: “il insiste sur la fonction de provocation, incitant à la réflexion et au débat” (Zeimes, 2008). Segons aquesta crítica, el decorat era “neutre”: el contrast amb aquest aspecte de l'escenificació de Pasqual és brutal. Es pren de la seva ressenya que l'acció va tenir lloc sobre

---

<sup>8</sup> Per exemple, un crític de l'estrena de *Després de la pluja* (com a *Nach den Regen*) a Mannheim va detectar un element filosòfic en aquesta obra (Marx, 1997).



diferents nivells (recordant l'escenari de Potsdam), i s'esmenta la subtileza de la posada en escena: “La mise en scène de Marc Olinger, bien cadencée, insiste sur la lisibilité du jeu des acteurs, précis et nuancé, une jonglerie avec le portable”. Heus aquí una altra diferència amb el que van veure els espectadors del Lliure, on l'actuació no fou exactament mesurada<sup>9</sup>.

La ressenya més positiva de *Mòbil* a Luxemburg que jo he vist és la de Marc Weinachter. S'entusiasma pel treball dels actors, l'escenografia i la direcció. Però on es nota més el contrast amb el punt de vista dels crítics barcelonins és en la seva estimació del text:

Ladite comédie digitale de Belbel s'avérera originale et captivante, bien construite et ficelée, satirique et amusante à souhait. Une trame réaliste filant à une vitesse de métro, ne laissant aucun repit, accélère l'intérêt et l'étonnement jusqu'à la fin (Weinachter, 2008).

La conclusió no pot ésser més clara:

Cette comédie de qualité enchaîne merveilleusement mystifications, surprises et retournements, qu'il ne faudrait révéler ici pour en sauvegarder primeur de découverte au futur public. Un divertissant et tonifiant spectacle satirique, à ne pas manquer.

És a dir, una obra de qualitat, interessant i ben construïda, que no s'hauria de perdre. La valoració de Weinachter no podria ésser més diferent de la d'un Massip o d'un Ordóñez.

De moment hem vist reaccions força diverses. Les de Barcelona van ésser molt negatives, sobretot pel que fa a l'obra en si, menys pel que fa a la direcció, i molt menys sobre l'actuació. Però dues altres ressenyes de *Mòbil*, dirigit per Lluís Pasqual, però fora de Barcelona, són molt diferents de les barcelonines. L'estrena al Teatro Studio de Milà va ésser ben rebuda al diari prestigiós *Corriere della sera*, tant pel text com per la direcció:

Belbel con un linguaggio semplice, basso e colorito, tra ironia e dramma intreccia le storie di due madri sessantenni e dei loro figli [...] Una storia che Pasqual porta in scena intelligentemente giocando sui ritmi di parole che fluviali scorrono tra rapporti virtuali per riempire vuoti di esistenze (Poli, 2007).

---

<sup>9</sup> Vegeu, per exemple, la ressenya de Sala (2007), que considerarem més avall.

Una altra ressenya positiva, encara que ben diferent de la de Poli, és la de Jordi Sala, de la posada en escena de Girona, també dirigida per Pasqual. Sala comparteix l'opinió de Poli sobre la qualitat del text, però discrepa sobre la direcció. Com indica el títol, la ressenya de Sala pretén rebutjar les crítiques ferotges aparegudes a la premsa barcelonina (Sala, 2007). Comença l'article expressant la seva sorpresa que *Mòbil* s'hagi guanyat crítiques tan negatives. Pel que fa a l'acusació que es tracta d'un text comercial indigne d'un teatre del prestigi del Lliure Sala declara: "Discrepo, discrepo rotundament". El motiu de discrepància és que, per ell, l'obra no és gens comercial, sinó que és típica de la dramaturgia de Belbel: "encaixa perfectament en la seves inquietuds temàtiques i formals". Segons Sala, Belbel sempre ha investigat el tema de la incommuniació i la solitud que tipifica el teatre posterior a Beckett. El que és interessant, per Sala, "és de comprovar quina forma dramàtica ha bastit en cada obra per accedir novament al gran tema". *Mòbil*, argumenta, és un pas endavant en les exploracions dramàtiques de l'autor, però, al mateix temps, consistent amb la seva trajectòria:

Em sembla indiscutible: *Mòbil* ens retorna, malgrat les aparences, al Belbel de sempre. Un Belbel que no és precisament superficial, sinó que sempre amaga un crit de cor de tragèdia grega sota la ganyota d'una rialla postmoderna.

Aquesta, es recordarà, és exactament la interpretació de Schutt, i molt lluny de la dels crítics barcelonins.

A què atribueix Sala, doncs, el fracàs del muntatge del Lliure? Per ell el problema és que Pasqual no ha entès bé el text. El principal error segons Sala és que els actors han estat culpables d'exagerar el paper que els ha tocat. Mentre es va alabar el treball de Marta Marco, sobretot, al Lliure, tot i admetent que hi ha algunes escenes de *Mòbil* que exegeixen una certa sobreactuació, Sala pensa que s'ha anat massa lluny en aquest sentit. Ofereix com a exemple, precisament, la interpretació de Marco:

Marta Marco només comença a fer una actuació tolerable –fins aleshores, un es pregunta què li ha fet la pobra actriu al director, per tractar-la així– quan apareix borratxa, perquè l'embriaguesa és ja en si mateixa un estat natural de sobre-sobreactuació.

Ni molt menys és el cas que les actrius (guiades per Pasqual) facin un esforç sobrehumà per a rescatar una obra execrable i repleta d'obvietats, sinó que, tot el contrari:

Massa coses queden igualides en el mar de la farsa (el pitjor de tot: el redoblament de la farsa en picades d'ullet com els cants de "rap" i les arts marcial), i no, no era això. Calia menys traç gruixut per poder observar les subtilitats del quadre.

En conclusió, a Dinamarca, Alemanya, Luxemburg i altres països Belbel no porta el mateix bagatge que a Catalunya, on ha deixat d'ésser el jove dinàmic del teatre català dels anys 80 per a convertir-se en un autor consagrat. La meua impressió és que, per molts catalans, les seves primeres obres, considerades més experimentals, són més interessants que les últimes i que ha esdevingut un autor principalment interessat en la taquilla. El fet d'haver arribat a Director Artístic del TNC ha accentuat la sensació que Belbel ja pertany a l'establishment i que ha comès l'error de fer el pacte faustià. Tot això no té cap significat fora de Catalunya, i és possible, per tant, encara que Belbel sigui un autor conegut en cercles teatrals d'altres països, que l'observin i el critiquin com a un autor més i que les observacions siguin menys carregades d'expectatives i, en conseqüència, més objectives, més fredes si es vol. Pel que fa a *Mòbil*, sembla evident que les posades en escena han influït, en certa manera, la recepció. El muntatge de Copenhague va tenir lloc en un espai reduït (el mateix va passar amb *A la Toscana*), fet per un director associat amb el teatre experimental i de petit format. Quelcom semblant va passar en diverses ciutats alemanyes mentre que, a Barcelona, Pasqual va optar per l'espectacularitat visual i sonora. L'únic muntatge que jo vaig poder veure fou el del Teatre Lliure, però queda clar que els de Luxemburg, Dinamarca i Alemanya van ésser molt diferents d'aquest. *Mòbil* ha resultat una obra oberta a interpretacions directives força variades, i per tant més rica en possibilitats dramàtiques del que a primera vista pogué semblar. No obstant això, seria massa simplista, em sembla a mi, atribuir l'èxit o el fracàs a la posada en escena només. La versió de Pasqual fou ben rebuda a Itàlia, i a la mateixa Catalunya en el cas de Jordi Sala. Potser hi entra una qüestió d'expectatives i reputacions: Belbel com a dramaturg i Pasqual com a director conegut internacionalment i el Lliure com a espai emblemàtic del desenvolupament del teatre català dels últims trenta anys. Probablement, aquests factors despertaren unes expectatives molt més altes que en terrenys estrangers més neutres i, per tant, portaren a un desengany més acusat. És difícil –potser impossible– d'explicar amb certesa unes diferències tan marcades en la recepció d'una obra com fou el cas de *Mòbil*. En aquest article he intentat primer de subratllar aquest contrast, i, segonament, d'especular sobre alguns possibles motius del mateix.

## BIBLIOGRAFIA

- Anon. (2008). “Gähnen der Geschlechter”. *Tribüne*, 20/03/2008. Traducció a l'anglès de L. R. Corper.
- Bäuerle, I. (2007). “Die Rituale der fleißigen Telefonierer”. *Stuttgarter Zeitung*, 30/06/2007. Traducció a l'anglès de Chloë Driscoll.
- Joan-Anton Benach, J.-A. (2007). “Una lamentable confusión”. *La Vanguardia*, 1/01/2007, <<http://www.teatrenacional.com/critiques/mobil.html>> [Accés 17/09/2008].
- Carlson, M. (2008). “National Theatres: Then and Now”. In: Wilmer, S. (ed.). *National Theatres in a Changing Europe*. Basingstoke & New York: Palgrave Macmillan, 21-33.
- Doria, S. (2007). “Bombillitas a todo taco”. *ABC*, 1/01/2007. <<http://www.teatrenacional.com/critiques/mobil.html>> [Accés 17/09/2008].
- Gallén, E. (2007). “El nou contemporani”, dins el programa de mà de *A la Toscana* al TNC. <<http://www.tnc.cat/ca/a-la-toscana-premsa>> [Accés 12/01/2010].
- Gilbart, S. (2008). “Des Sentiments téléphonés”. *La Voix (Culture)*, 20/02/2008: 18.
- Labbert, A. (2007). “Wir reden gern – aber nur am Handy”. *Weser Kurier*, 6/03/2007. Traducció a l'anglès de Julia Summerfield.
- London, J. (2007). “Contemporary Catalan Drama in English: Some Aspirations and Limitations”, *Contemporary Theatre Review* 17, 3: 453-62.
- Marx, H. (1997). “Vom dach die Tiefe, vom Leben in den Tod”. *Die Rheinpfalz*, 3/03/1997. Traducció a l'anglès de Chloë Driscoll i Josephine McCrossan.
- Massip, F. (2007). “Camí de crancs”. *Avui*, 1/01/2007. <<http://www.teatrenacional.com/critiques/mobil.html>> [Accés 17/09/2008].
- Oberhammer, M. (2008). “Sicheres Gefühl für den Rhythmus”. *Dolomiten*, 13/03/2008. Traducció a l'anglès de L. R. Corper.
- Ordóñez, M. (2007). “Sin cobertura”. *El País* (Babelia), 20/01/2007: 21.
- Pérez de Olaguer, G. (2007). “Patinazo del Teatre Lliure”. *El Periódico*, 1/01/2007. <<http://www.teatrenacional.com/critiques/mobil.html>> [Accés 17/09/2008].
- Poli, M. (2007). “Mobil, nevrosi con 4 cellulari”. *Corriere della sera*, 6/05/2007: 40.
- Sala, J. (2007). “Belbel malinterpretat”. *Diari de Girona*, 26/02/2007. <[http://www.diaridegirona.cat/secciones/noticia.jsp?pRef=2614\\_9\\_186995\\_\\_Cultura-Belbel-malinterpretat](http://www.diaridegirona.cat/secciones/noticia.jsp?pRef=2614_9_186995__Cultura-Belbel-malinterpretat)> [Accés 7/01/2010].

- Schaake-Burmann, N. (2007). “Immer erreichbar, stets einsam”. *Weser Report*, 7/03/2007. Traducció a l'anglès de Julia Summerfield.
- Schnackenburg, A. (2007). “Handyempfang im Brauhaus”. *Kreiszeitung*, 7/03/2007. Traducció a l'anglès de Julia Summerfield.
- Schutt, H. (2007). “Einsam gemeinsam”. *Neues Deutschland*, 20/06/2007. Traducció a l'anglès de Chloë Driscoll i Josephine McCrossan.
- Weinachter, M. (2008). “Hyper branché et super tirillé”. *Tageblatt*, 18/02/2008.
- Zeimes, J. (2008). “Cascade de paroles”. *Le Jeudi (Culture: Théâtre)*. 21/02/2008.
- Zellweger, H. (2006). “Der Bühnertext im Arbeitsalltag : Eine empirische Studie über die Informationsrezeption von Theaterpraktikern aus Textvorlagen in deutscher Übersetzung”. Dissertation zur Erlangung des Doktorgrades der Philosophie aus dem Fachgebiet Übersetzerausbildung, eingereicht an der Universität Wien im Dezember 2006.