

TEATRE CATALÀ I DRAMATÚRGIA EUROPEA

Després de la importantíssima aportació que la dramaturgia catalana no textual va fer l'últim terç del segle passat, en consonància amb la puixança de l'anomenat teatre físic en l'àmbit occidental, la nostra cultura s'ha incorporat al segle XXI amb l'eclosió d'un renovat teatre de la paraula i amb l'emergència d'una nova tipologia autoral d'acord amb les tendències del teatre contemporani d'Occident: autors que no s'han quedat en la faceta purament textual, sinó que també dirigeixen; d'altres que freqüenten alhora l'escriptura dramàtica amb la interpretació actoral, i d'altres, encara, que escriuen, interpreten i dirigeixen els seus espectacles. En tot cas, encara que es limiti a l'escriptura escènica, l'autor d'avui tendeix a treballar en estret contacte i en decidida complicitat amb els encarregats de dur a l'escenari un text teatral.

Un altre aspecte a ressaltar és que l'emergència d'aquestes noves generacions de dramaturgs rarament s'inscriu en la tradició teatral catalana, que, amb comptades excepcions, o bé ignoren o bé els desperta poc interès i menys estímul. L'excepció en seria, potser, els poetes que s'han apropiat a la dramaturgia amb iniciatives poéticoescèniques que han reivindicat des de la potència verbal d'Espriu (per exemple l'obra d'Albert Mestres) a l'efervescència plasticocaccional de Brossa (Gerard Alaió, Eduard Escoffet i Josep Pedrals), passant per la relectura d'Emili Vilanova per part d'Enric Cassasses a *D'Om* (2003).¹

Així doncs, el fenomen que ha definit millor l'escriptura teatral catalana que s'està produint en encetar el segle XXI és un canvi radical de marc referencial, que ja no dialoga gens amb la tradició autòctona, i que o bé es conjuga amb les línies dramàtiques que tracen els principals corrents del teatre occidental contemporani, o bé pren com a model primordial el món audiovisual del cinema i la televisió.

1. F. MASSIP - I. BELTRAN, «Dramatúrgies de fusió: espectacles de poeta», dins *I Simposi Internacional sobre Teatre Català Contemporani. De la Transició a l'actualitat*, Barcelona, Institut del Teatre, 2006, 367-77.

El capdavanter a deslligar-se deliberadament de la tradició autòctona va ser Sergi Belbel (1963), que tampoc no havia mamat aquesta tradició, donats els seus orígens familiars no catalans, com va saber explicar a *Forasters* (2004). Belbel va entroncar directament primer amb Samuel Beckett (1906-1989) i el minimalisme, i després amb Bernard-Marie Koltès (1948-1989), David Mamet (1947), Thomas Bernhard (1931-1989), Heiner Müller (1929-1995) o Sam Shepard (1943).

Amb ell i després d'ell, tota una munió de dramaturgs catalans han configurat un espectre bigarrat, divers i ric, del qual n'enumerem les tendències principals:

a) Segurament caldria començar per aquella tendència caracteritzada per emprar estratègies de discurs en què el diàleg es fragmenta, s'omple de dubtes, de silencis, d'omissions i d'interrogants, es repeteix anafòricament o amb petites variacions i s'obre a tantes interpretacions com expectatives hi ha a la sala entre els espectadors. És una tendència fruit dels tallers de dramaturgia que va encetar José Sanchis Sinisterra a la Sala Beckett, i que va posar en circulació una mena de «mètode escripturístic» que ha dominat bona part de la producció textual dels darrers 30 anys. Una metodologia consistent a retardar i eclipsar la informació, potenciant l'ambigüitat de les situacions escèniques i l'opacitat dels personatges. És el que alguns han anomenat «drama relatiu» i d'altres «teatralitat opaca», on les falses pistes desbaraten la lògica de l'estratègia lectiva de l'espectador. Una tipologia la màxima exponent de la qual és Lluïsa Cunillé, críptica i original, que s'inscriu en la senda traçada per Harold Pinter i alguns aspectes de l'anomenat teatre de l'absurd, en un estil que ha estat batejat amb el nom de «poètica de la sostracció».

b) Enfront d'aquesta tendència experimental, gairebé de laboratori, que ha donat molt bons resultats a l'hora d'impartir un aprenentatge de construcció dramàtica textual però que també ha abocat els seus seguidors a un carreró sense sortida en relació a la recepció d'un espectador més enllà dels professionals de la dramaturgia, en reacció a aquesta tendència, doncs, s'ha anat definint una altra manera de fer més oberta a un ampli sector públic que, sense renunciar a un cert joc formal, ha buscat una anàlisi més atenta a la quotidianitat que ens envolta. D'aquesta manera s'ha fressat una línia de recerca expressiva que combina la ironia i l'humorisme amb l'experimentació formal, una tipologia dramaturgic que va posar en circulació Sergi Belbel i que han seguit dramaturgs com Beth Escudé, David Plana, Albert Espinosa o Marc Rosich. Aquest grup d'autors presenten inicialment els aspectes còmics de la realitat com a antídote contra l'angoixa de viure, per després passar a il·lustrar el costat dolorós d'aquesta mateixa realitat.

Per aquest mateix camí, però deixant de banda qualsevol formalisme o intenció de recerca, hi ha qui, com Jordi Galceran (1964), s'ha decidit per un tea-

tre de construcció mil·limètrica i estudiats efectes que revisa els gèneres tradicionals més venals amb la finalitat de posar en contacte el producte escènic amb el públic majoritari, cosa que li ha proporcionat uns èxits clamorosos, sia amb el gènere *thriller* (*Paraules encadenades*, 1995/1998) com en la franca comèdia (*El mètode Grönholm*, 2004 i enguany —2006— tercera temporada en cartell a Barcelona, segona a Madrid, i rodant pel món en diverses llengües), tot plegat en paral·lel amb l'habilitat i el sentit de gran públic que respira l'obra de la francesa Yasmina Reza (1959).

c) Hi ha una tercera tendència que tracen aquells textos dramàtics que proposen una aproximació compromesa amb la realitat i s'interessen pels problemes del nostre temps des d'una òptica reflexiva i no gens trivial, tot plegat sense renunciar a una orientació dirigida a un ampli sector del públic. De vegades parteixen de fets de la realitat (allò que Torres Naharro, en el seu recull *Propaladia* publicat a Nàpols el 1517, anomenava «comedias a noticia»), fets de la realitat que el dramaturg interroga des d'un punt de vista crític, com la caiguda d'un pont després d'uns aiguats que és a la base de *Teoria de catàstrofes* de Toni Cabré (2004) o la tancada en un polvorí d'un militar francès perquè l'havien passat a la reserva i amenaçava de fer volar-ho tot si no era reincorporat en el seu càrrec, notícia que és rere la construcció d'*Iglú* del mateix Cabré (2006); o les primeres fosses obertes de republicans afusellats, que són als fonaments de l'última producció teatral de Manuel Veiga (*16.000 pessetes*); o la gira que el pallaso català Josep Andreu Lasserre (1896-1983), conegut internacionalment com Charlie Rivel, va fer a l'Alemanya nazi en plena guerra mundial, fet sobre el qual reflexiona l'obra *Uuuubbbb!!!* (2005) de Gerard Vázquez, èxit del T6 de la passada temporada que amb tota justícia torna aquesta (2006-7); o el tràfic d'immigrants que es respira en carn pròpia a *Les portes del cel* de Josep Pere Peyró (2004), un espectacle internacional d'origen, car el dramaturg mallorquí l'ha dut a terme al Marroc amb una colla d'intèrprets magribins de la companyia Theatron de Casablanca, i que encara està de gira, transmetent a l'espectador la trasbalsadora experiència de l'emigrant, en la mesura que l'espectacle es desenvolupa dintre d'un contenidor de mercaderies a punt d'embarcar. És una tendència que a parer meu es relaciona amb un dels més estimulants dramaturgs francòfons d'avui, Eric-Emmanuel Scmitt, particularment a *El visitant*, que aquí vam veure el 1996 en traducció de Jordi Planas, i d'altres peces com *L'école du diable*, presentada en la significativa sessió «Théâtre contre l'oubli» organitzada per Amnistia Internacional. Ja és curiós que un cèlebre dramaturg nostrat, davant l'èxit de *Le Visiteur*, l'apostrofés de sermonaire i de voler donar lliçons al públic. Benvingudes lliçons!

Els dramaturgs que he mencionat fins ara han anat desenvolupant la seva tasca amb més o menys regularitat, bé pel seu compte, bé amb el suport a través d'encàrrecs per part de les Sales Alternatives més dinàmiques (Sala Beckett) o dels diversos programes institucionals de promoció de la dramaturgia

com les Borses que va endegar l'antic Centre Dramàtic de la Generalitat, reconvertides en el Projecte T6 del TNC o el projecte Autoria Textual Catalana del Teatre Lliure, tot sempre molt concentrat a la ciutat de Barcelona.

LA DRAMATÚRGIA DE JORDI CASANOVAS

Avui voldria parlar, però, de Jordi Casanovas (1978), un autor de 28 anys, no barceloní, que s'ha bregat fent teatre a Vilafranca del Penedès, on ara, al capdavant de l'associació teatral i audiovisual Kametta, promou un cicle de dramaturgia catalana inèdita que vol ser laboratori d'experimentació i recerca per buscar nous camins, noves formes i nous temes (<http://dramatica.kametta.org/>). L'objectiu és ajudar a iniciar produccions amb textos catalans contemporanis inèdits, d'autors novells o no estrenats comercialment, per millorar-ne la difusió i per incentivar el treball continuat d'aquests, tot plegat sense el pes de la por a equivocar-se, perquè en art, per poder créixer sense complexos ni prejudicis, sempre cal provar i arriscar-se, amb tots els errors i rectificacions que se'n segueixen. Una iniciativa programàtica del tot insòlita en les nostres latituds, i en conseqüència altament interessant en la mesura que vol col·laborar a fer visible la riquesa i qualitat de l'emergent dramaturgia catalana.

A part de liderar aquest projecte, Jordi Casanovas s'està començant a donar a conèixer a Barcelona, on ha desembarcat, enguany, en espais perifèrics que no tenen ni tan sols les infraestructures mínimes de les anomenades Sales Alternatives, i que és on, tanmateix, s'estan coent aquestes noves veus dramaturgiques de menys de 30 anys en la que podem anomenar Generació dels Videojocs.

Casanovas va començar a interessar-se pel teatre després de veure *After Sun* de Rodrigo García al Mercat de les Flors (2001). S'hi va interessar per les referències populars i la proximitat que creava amb el públic. El 2002 guanyava el Premi Josep Robrenyo amb *Les millors ocasions*.² És el relat d'un segrest brutal que un parell de mafiosos comet en la figura d'un personatge televisiu, sense altre objectiu que fer-lo patir, torturar-lo, jugar a la mort. Mentre el tenen lligat, es permeten tots els sarcasmes: «Si un no lluita pels seus drets, se li acaben. Si no lluites pels teus drets no tens possibilitat de queixa». Comencen tractant-lo correctament, amb una cortesa violència verbal, un cinisme «educat», enfilant refranys i frases fetes com un Sancho Pansa però en malparit. Continuen brandant el cütter amb què torturaran el segrestat mentre posen la música ben alta per solapar-ne els crits, i després mostren un tros de fetge amb la consideració: «Havia sentit que si n'extirpes menys de la meitat es tor-

2. Jo era al jurat i vaig defensar aquesta obra llavors d'un perfecte desconegut, perquè era l'única que no m'havia caigut de les mans. Joan M. Gual volia que guanyés «Obsesiones» de Maria Litvan Shaw, suposo que perquè era el triple de gruixuda. Com a solució salomònica, es va arribar al lleig *ex-aequo* i mai més no em convidaren a formar part d'aquest jurat.

na a regenerar». Tot plegat, aclareixen, ho fan obligats per les exigències actuals, perquè «abans era més senzill... només feia falta engegar-li un tret a la nuca i ja estava solucionat. Ja no es pot fer... Ara s'ha de fer servir la dissuasió. Sense fer mullader». Un dels segrestadors reivindica la feina com una creació artística. L'altre en dissenteix. «Perquè t'ho mires des de la perspectiva de l'affectat», rebla el primer. El sarcasme és trepidant. Finalment porten el fill del segrestat, se'l carreguen d'un tret (per tot comentari, l'un es queixa que li ha tatat el vestit de sang) i amollen el segrestat acusant-lo d'assassí del seu propi plançó. Els torturadors es feliciten per la feina feta i celebren que són dels pocs que poden dir que gaudeixen del seu treball. L'animalada és monumental, d'un sarcasme negre, negre, i recorda, sobretot, *La sang* (1998) de Sergi Belbel i, d'alguna manera, *Paraules encadenades* (1995) de Jordi Galceran. L'autor es remet, però, a Pinter, per tot allò que queda ocult i sense explicació, obert a les cabòries del lector/espectador, i a la violència de *Blasted* de Sarah Kane (1995). Sigui com sigui, és un text dramàticament àgil i ben dialogat. Menys convincent és *Estat de dret* (2003), una peça política que tracta de la construcció del terrorista per part d'intermediaris d'un governant que sap que la comissió d'actes terroristes el beneficiarà. S'emmiralla, és clar, en la política del PP quan governava el ranci caga-ràbia del bigot (no debades el protagonista és diu Ranz i la seva esposa Anatella). Posa en escena el que molts sospitem: l'ultradreta, particularment quan governa, sempre s'ha nodrit de la violència i la por que genera per subsistir i prosperar, a costa del que calgui, fins i tot de preparar terroristes per atemptar contra els seus mateixos líders i augmentar la popularitat del partit de la demagògia permanent. Tot plegat, massa evident i massa al servei de les circumstàncies. Amb tot, hi ha aspectes on ressona un poderós text del dramaturg alemany Marius von Mayenburg (1970) donat a conèixer pel Festival de Sitges de 2000 mitjançant una lectura dramatitzada i que l'any següent pujaria a l'escenari del Lliure de Gràcia de la mà de Carme Portacelli. Ens referim a *Cara de foc*, una obra neguitejant que ens situa al cor d'una família aparentment pacífica, amb un adolescent (Kurt) que aviat mostra els seus instints incendiàries, la seva germaneta (Olga) que, farta de tantes criaturades, intenta desviar la seva atenció cap al sexe, lluny de les bombes casolanes, tot i que el noi continua pubertejant sense parar fins que es carrega els pares i s'autoimmola convertint la casa en una falla mortal. Una plantofada dirigida a tants pares que han dimitit de les seves responsabilitats com a tals i que deleguen el tracte amb els fills en l'escola, la colla o la televisió. Doncs bé, l'aprenent de terrorista de Casanovas, Bert, que és abocat a la pràctica de la violència per uns esbirros de Ranz i que acaba fanatitzat, retira al Kurt de l'alemany.

Ara bé, la primera obra seva que va posar en escena és *Gebre*, presentada a Vilafranca el novembre de 2003 i l'any següent a la Sala Beckett dintre el Cicle «Escrit i Fet» de la 9a Mostra de Teatre de Barcelona. És un exercici de sotstracció pinteriana, precís, misteriós, inquietant, irresoluble, a mercè de la ima-

ginació de l'espectador. Presenta curioses concomitàncies amb *Vells temps* (*Old Times* 1971) de Harold Pinter, sobretot per la confusa immersió en la peculiar memòria de tres personatges els quals ens fan difícil de distingir entre la veritat i la imaginació, perquè sembla que no dubten a construir cadascun la seva veritat (el seu record de realitat) amb generoses dosis d'ambigüitat o d'inventiva.³ Hi ha coses que es recorden que potser no han passat mai, però que pel fet d'evocar-les ja passen. Són les trampes que el temps para als records. I és que, com diu Pinter, «una cosa concreta no és necessàriament vertadera o falsa, pot ser ambdues coses alhora». És una peça sobre el temps i la memòria, aspectes crucials en l'obra de Pinter, per al qual «topem amb la immensa dificultat, per no dir impossibilitat, de comprovar el passat» i és que «tots interpretarem una experiència comuna de manera diferent».⁴

En aquest muntatge, on també ressona *Persona* (1966) de Bergman, Casanovas comença a aplicar el seu mètode de treball com a director consistent a lliurar als intèrprets l'inici de l'obra i a partir d'aquí es va treballant a la sala d'assaig

3. Tres dones coincideixen en una casa a la muntanya, «al mig d'enlloc». Primer estan soles Roser i Clara. Roser sembla que duu la veu cantant i fa consideracions del tipus: «el temps que vius només és el temps que et queda... el temps compta enrere fins la seva explosió. Fins la dissolució en la memòria col·lectiva. Serem memòria». Insinua que estan a punt de fer alguna cosa, no n'està plenament segura: «el que hem de fer, que encara hem de fer... això m'ha fet dubtar. Dubtar és normal». Semblen estar preparant alguna cosa a l'estil de *Thebelma i Louise*. La incògnita es manté i comença a pesar: «crec que ens estem equivocant d'objectiu... et deixo decidir, et deixo fer, et deixo lliure. Jo estic bé, estic millor que bé». Clara reacciona: «Sabia que t'acoquinaries abans de fer-ho. Jo tampoc tenia ganes de fer-ho... Aviat vindrà... No vull que li diguis res del que hem parlat». A l'escena segona arriba la Marina i parla dels «pares»: «suposo que ja ho sabetu, el que ha passat als pares. No m'agrada parlar-ne massa». I no en parla gens ni mica. En canvi insinua que fa prou temps que no es veien: «el temps que feia que no ens veïem. Els anys no passen sense motiu, passen amb mala intenció». A la tercera escena, mentre Marina es dutxa, Clara declara a Roser: «a aquesta tia no l'he vista mai en ma vida. i té la barra de saludar-me com si fóssim, a més jo no tinc cap amiga que tu coneguis. tampoc crec que tu siguis amiga meva. una amiga no li faria això a una altra». Roser també diu: «no sé qui és. és el primer cop que la veig, de veritat.» I el misteri creix. Després matisa: «no puc recordar amb certesa si la conec... només busco els records futurs.» A l'escena quarta, Roser i Marina conversen soles. Roser confessa: «no n'estic segura del que diré, perquè sovint em falla la memòria. hi ha coses que no les recordo». S'afanya a furgar en el record per recuperar la memòria? No, ara sembla que són elles qui es volen treure del davant la Clara. Marina diu: «necessito saber que sóc jo qui controla tot aquest joc... el seu caràcter no ens convé. ho enreda tot. entens?» I Roser: «Per què li has dit lo dels pares?» Marina: «...però si ni tan sols em recorda». A la cinquena, Clara es mostra nerviosa, confusa i pren pastilles: «fa dues setmanes que no puc. no puc dormir. ni una sola nit... em cremen els ulls, però no puc. mantenir-los tancats. // sé que m'ho has fet tu. què m'has fet. o potser ella. quan ho vau fer. perquè ho vas fer amb ella, oi?» Aviat se sent amenaçada, i Roser li diu: «perquè saps coses... que convindria que ningú descobrís.» La història es rebobina i tornem a començar. Llavors queda clar només que és la Clara qui no té memòria, i que no sap ben bé a què atènyer-se. Roser la tranquil·litza: «la veritat és tota teva. no te la podem donar ni prendre». Després s'alegra «de no tenir prou memòria per totes les coses superflues que ens passen en aquesta vida. la nostàlgia ens fa dèbils. ens fa esclaus del passat». En l'entreteixit semblen insinuar-se abusos infantils per part del pare/s, traumes, secrets i incomprendiments pregones, com els que pateixen les tres filles del patriarca ric (inspirat en el rei Lear) del film *Heredarás la Tierra* de Jocelyn Moorhouse (1997).

4. Harold PINTER, *Veus varies*, Barcelona, Proa 2006, 30.

i es va escrivint paral·lelament a aquest treball. L'autor no té prèviament escrits la continuació i el final de l'obra: ho realitza a la vista d'allò que, conjuntament amb els actors, van fent i provant sobre l'escenari. És un procés que requereix una gran concentració, alguna irregularitat textual, però l'espontaneïtat amb què es duu a terme dona una frescor nova al diàleg. Un sistema que l'autor confessa que ja utilitzava abans de conèixer Javier Daulte, que procedeix de manera similar: ara bé, l'argentí dona als intèrprets només una part del text per no condicionar el treball actoral, però té el text completament escrit d'antuvi, si bé susceptible de corregir al llarg dels assaigs. Així ho va comprovar Casanovas quan va veure *Gore* al Teatre Principal (juliol 2003), poc abans d'estrenar *Gebre*. Una manera de treballar que requereix, és clar, una gran complicitat amb l'equip creatiu. Per això Casanovas va sentir la necessitat de fundar, amb el mateix equip de *Gebre*, el grup Flyhard Theatre Company (<http://www.flyhard.org/>), i estrena, l'octubre de 2004, *I Love TV*, una autèntica apologia de la televisió com a «mestra i mainadera» de la seva generació, i contra la desqualificació que en fa l'«alta cultura». Casanovas no s'està de comptar els programes televisius entre les obres que més l'han influït a l'hora de construir la seva dramàtica, i es mostra especialment deutor de la sèrie, carregada d'ironia, dels *Simpson* de Matt Groening (1954) que a casa nostra s'emet d'ençà 1991 i de què la companyia recita paràgrafs de memòria que s'utilitzen en els assaigs.

El març de 2005, el grup presenta *Neoburning Generation*, la seva primera producció professional, impulsada per l'Ajuntament de Vilafranca, al Teatre Cal Bolet d'aquella localitat penedesenca. Subtitulat «Aquesta és la teva forma de vida», presenta una trama policíaca, amb crim inclòs, per parlar de la grisor existencial que arrossegueu els personatges, mentre es representava simultàniament amb la filmació en vídeo en directe, a l'estil de Frank Castorf i la Volksbühne que van acudir al Fòrum 2004 (*Forever Young*). En va seguir, l'agost de 2005, *Kuina katalana*, estrenada a la Sala Trinitaris de Vilafranca, paròdia i homenatge alhora de la pel·lícula *Karate Kid* (1984 i 1986) de John G. Avildsen. És una comèdia que agafa com a motiu el tema de la cuina catalana, aprofitant la moda que s'ha escampat a tot arreu dels cuiners estrella i els seus plats deconstruïts, que també va posar en remull Boadella al seu *Retablo de las Maravillas*. Casanovas presenta un institut de cuina, on formiguegen els aprenents, sense gaire respecte pel 'profe' calçasses, i hi estableix una trama de competitivitat juvenil, tant laboral com relacional, amb continuades notes d'humor referides al país: «quan has nascut en un país sotmès... només pots trobar valor en les coses que menges cada dia», bona forma de sublimar la insatisfacció nacional i política amb l'acontentament de la panxa. D'altres són hilarants referències a la modernitat «kika» de certs cuiners d'avui: «A la cuina contemporània els plats no han de ser bons... han de fer pensar». Filosofia nutritiva que va constituir l'èxit més sonat de la companyia, possiblement per la proximitat que s'establí amb el públic gràcies als seus referents cinematogràfics i televisius.

TRILOGIA DELS VIDEOJOCs

Ara bé, jo vaig conèixer Jordi Casanovas a l'AREAtangent, un curiós local situat al cor del Raval barceloní, que s'ha convertit en laboratori experimental de la creació escènica més intrèpida i marginal que amb singular energia prova de treure el cap entre les esquerdes del massís sistema teatral que impera al cap i casal. Un àmbit petit però esponjós on sobretot es valora el procés de recerca i d'elaboració de les propostes espectaculars més que no pas els resultats tangibles i puntuals. Són uns baixos estrets en un espai on té lloc el cicle quinzenal de lectures dramatitzades anomenat «area_txt» que promou la dramaturgia emergent, i, després de travessar un celobert, una cambra de pedra vista que han batejat com «la nevera», on es presenten els muntatges de producció interna realitzats per les anomenades companyies «residents», com ha estat enguany la Flyhard que lidera Casanovas. Allí ha començat a presentar, enguany, la trilogia «Hardcore Videogames», el seu treball més recent, que recull, en part, l'estètica i la temàtica dels còmics, els videojocs i l'audiovisual perquè són codis molt propers a la joventut d'avui a la qual l'autor vol arribar sense entrebancs. La trilogia és presidida pel concepte de gènere, amb l'objectiu d'aclicar al teatre els gèneres cinematogràfics omnipresents en la cultura popular, clixés fílmics que, segons l'autor, en transportar-los a un mitjà tan corsecat de convencions com el teatre, queden com a novetats. És un aspecte que comparteix, tal com hem vist, amb un dels dramaturgs-directors que ha incidit més en l'escena catalana actual: l'argentí Javier Daulte. Però també hi adapta el món dels còmics que acostuma a parlar dels temes que interessin la gent jove. Casanovas segueix molt de prop creadors de còmics com Peter Bagge (1957), l'autor de *l'Odio*, o Daniel Clowes (1961), l'autor de *Ghost World*; és més, Casanovas declara que a la trilogia adapta per al teatre fórmules i procediments que només es veuen en el còmic.

Doncs bé, la trilogia va començar el gener d'enguany (2006) amb *Wolfenstein*, que juga amb el gènere *western* a través d'un programador informàtic que es reclou a casa seva amb l'ordinador i talla qualsevol comunicació amb l'exterior fora del seu *blog* internàutic. L'acompanya una *pizzera* paranoica, que se sent amenaçada per tot el que l'envolta: el rebuig del món comporta el setge que aquest exterior exerceix sobre els reclosos. La por és un dels principals condiments de la tragèdia, i la violència el seu correlat. La jove companyia es mou amb frescor enmig de la situació tensa i claustrofòbica que es genera. Els diàlegs tenen força i combinen l'humor amb el drama. Els personatges evolucionen cap a l'imprevisible mentre exhibeixen les seves sinergies i antagonismes.⁵

L'abril presentaven la segona peça de la trilogia: *Tetris*, text poderós, inquietant, frondós, subratllat per un espai sonor particularment eficaç a l'hora

5. Vegeu la meua crítica, «Els inadaptats», *Avui*, 18.1.2006.

de posar l'espectador en situació de fruit de l'obra. Parteix de situacions ben quotidianes, un sopar d'amics en principi amb la finalitat de fer oblidar la noia que acaben de deixar per telèfon i que li presenten un singular personatge, que de mica en mica es va revelant estrany, poc delicat, invasiu i finalment monstruós. Cops de teatre i recursos sorprenents i incisius que capgiren les expectatives que hom es fa, que sacsegen l'espectador i el fan anar d'una banda a l'altra sense saber ben bé a què atènyer-se, desbordat per una estranya barreja de realisme crític, fantasia gòtica, hipnotisme i vampirisme. Ben escandit amb violència física i moral, defenses aferrissades i equívocues i resolucions ambigües i no gens tranquil·litzadores. El que queda clar és que Jordi Casanovas ha aconseguit definir un estil propi, inconfusible, un registre personal i una manera de fer consolidada i eficaç, sense concessions a la galeria, sense riures fàcils ni jocs de paraules de lluïment. La poètica forta de Casanovas juga a favor del públic sense plegar-se al païdor. Es dirigeix a la intel·ligència i juga amb la complicitat d'un espectador actiu.

La tercera part de la trilogia, *Simcity*, s'estrena el gener de 2007 a la Sala Beckett, encetant un cicle d'autoria catalana d'avui.

ELS PREMIS

Ara, però, ha dut per primer cop un espectacle seu a una sala convencional, el Versus Teatre. L'obra, *Andorra*, va ser Premi Marqués de Bradomín (2005),⁶ protagonitzada per un personatge presoner de la seva dificultat de comunicació amb les consegüents fotudes de pota i malentesos que provoca, sobretot en relació amb l'objecte del seu desig, la germana del seu millor amic que jeu impedida en una cadira de rodes, fins al punt que el noi, per convèncer-la de la bondat de les seves intencions, se li presenta ell també en una solitària cadira de rodes per tal de posar-se a l'alçada de l'estimada. Algunes referències cultes a Toulouse-Lautrec (el de les «comes de vidre») o a Proust (en lloc de magdalena, el xicot l'evoca nostàlgicament quan fa una xucladeta al *polo* de gel), en una obra planera, que retrata el jovent de vint anys, amb les seves dèries, els *xats* i les coneixences d'internet. *Andorra* acaba essent «un estat mental».⁷ L'obra respira tendresa i humor intel·ligent, subtil i enginyós, a la manera d'un altre autor singular, Albert Espinosa, el de la cama ortopèdica,

6. Es tracta d'una peça dividida en nou escenes intercalades amb breus monòlegs del protagonista, un xaval que sempre ha volgut anar a la idealitzada Andorra («la millor manera de marxar a l'estranger sense fer massa gasto») i que, després d'intentar-ho diversos cops sense èxit, acabarà no anant-hi mai, «perquè les coses tenen encant quan saps que no les pots aconseguir». La traducció castellana de l'obra es presenta el novembre (2006) a Madrid en un cicle que organitza l'INJUVE del ministeri de Treball.

7. Vegeu la meua crítica «L'amor en cadira de rodes», *Avui*, 27.8.2006.

que, en el seu últim muntatge teatral, va exhibir sense complexos enarborant en escena el seu monyó.

El mateix any que guanyava el Brandomín, Casanovas va obtenir també el Premi de Teatre Ciutat d'Alcoi amb *Beckenbauer* (2005), que acaba de publicar Edicions 62, però que encara no s'ha estrenat. Es tracta d'una peça en clau de comèdia estripada, on també hi ha un segrest molt peculiar, com a *Les mil·lors ocasions*, i on es presenten diversos temes de rabiosa actualitat, «emblemes» de l'inici del segle XXI: això és, el poder de persuasió dels programes televisius i la devastació mental que poden generar; la mala interpretació de l'alliberament feminista per part de dones sense nord; l'estupidesa de l'home «castrat», que duu incrustat el gen masculista al cervell i que no sap encarar la igualtat de sexes, o la lobotomització futbolera i, oh ironia, l'ídol futbolístic (l'alemany Beckenbauer) convertit en un lul·lià compulsiu. I quan les bones intencions lul·listes irrompen en la quotidianitat de sers teleaddictes, es precipita la tragèdia. I és que Llull, en l'hora televisiva, és un detonant de nihilisme. Quan la filosofia s'introdueix en l'encefalograma sovint pla del televident, es produeix un curtcircuit fatal, i tot s'immola. L'inici de la peça ja t'installa en la catàstrofe (barrejada amb humorisme, és clar, perquè això d'assabentar-te per la televisió que la dona et posa banyes...). Clar, l'home s'enfonsa, sobretot quan s'assabenta que l'ha deixat per un que és més jove i que la té més grossa. A l'escena següent, l'adúltera dóna instruccions al jovenell per ser un home modern i metrosexual: depilar-se, untar-se la cara de crema, marcar paquet, vestir a la moda. Així l'ha dut a la tele, a un programa de xafarderies en directe. El marit decideix segrestar la presentadora del programa per obligar la televisió a suprimir tots els espais porqueria. La rocambolesca peripècia, aparentment inofensiva, es va endiablant fins que no queda ni l'apuntador. L'autor mateix assenyala que formalment té punts de contacte amb les obres d'humor negre de Martin McDonagh (1971), particularment *El Tinent d'Inishmore* que la posa en escena de Josep M. Mestres va malmetre al TNC (octubre 2003).

He llegit d'altres peces estrenades o no per Casanovas, i cal dir que les obres que han crescut en escena tenen una textura molt diferent de les que l'autor escriu per presentar-les a premis i obtenir recursos. En canvi, les que treballa i escriu durant els assaigs, resulten potser més caòtiques com a escriptura, però molt més contundents com a muntatge escènic. En aquest sentit, Casanovas es vanta de poder treballar, com a director, controlant el resultat de les seves obres. Més que dramaturg, Casanovas es presenta com a home de teatre a qui agrada fer teatre.

Entre els diversos textos encara inèdits, en destaco només un, *Estralls* (2006), una comèdia antibèlica desoladora, desencisada, tremebunda, però tendra, senzilla, aparentment innocent, demolidora. Formalment juga amb la repetició o l'encavalcament del final d'una escena i el començament de la següent, des d'òptiques diferents i amb temporalitats canviades. Hi trobo ressons

de *Refugiats* de Sergi Pomper Mayer, però sobretot novament de McDonagh, especialment *L'home-coixí*,⁸ una peça brutal però commovedora, tèrbola i lluminosa alhora, on la fabulació sobreviu a la misèria humana: per damunt de l'horror, per damunt de l'abjecció, per damunt de la devastació física i mental, ens queda la paraula! I també, és clar, el *Woyzeck* de Georg Büchner (1813-1837), i potser alguna pinzellada poètica de Koltés. Doncs bé, a *Estralls*, hi ha els joves Soldats que desembarquen per primer cop en una guerra, amb por i dubtes, i gens de ganes d'exercir/patir violència, amb situacions d'una comicitat que evoca els films antibel·licistes de Chaplin (*Shoulder Arms* 1918) o Kubrick (*Paths of Glory* 1957), amb sortides com ara demanar un manual d'instruccions per reconèixer l'enemic, que no saben distingir. Amb una mare que insta els fills a agafar les armes i sacrificar-se per la «pàtria» com ho han fet l'avi, l'espòs i el fill gran, per allò del que diran; a les antípodes, doncs, de la pacifista senyora Carrà de Brecht (1937), però amb ressonàncies de *Fora, davant la porta* (1947), única peça teatral de Wolfgang Borchert (1921-1947). El tenebrós ambient bèl·lic contrasta amb les escenes infantils en què un nen i una nena de nou anys, en una mena de parc, fan amistat i s'estranyen perquè encara no coneixen la por de què tant parlen els adults, cosa que atribueixen a alguna malaltia o a un estat defectuós que pateixen. A la nena, ja li va bé no tenir por perquè «com a mínim no ploro com fa el meu pare». Fins que, un cop són amics, la por apareix per mor de l'afecte: només hi ha por quan s'estima algú. Les escenes més cruentes, les relaten dos soldadets escagarrinats que acaben vomitant després de contemplar la tortura i la mort. Ara bé, quan desapareixen per primer cop el fusell, i fan diana, salten d'alegria com infants que han guanyat en el joc, encara que hagi rebentat el cap a la nena de nou anys. Fins a l'escriuidor informe que el Soldat fa al General de la violència soldadesca contra la població civil, escorxant ancians, esbudellant canalla i violant dones, una carnisseria incomprendible davant la qual molts soldats, en un moment de lucidesa, acaben suïcidant-se. L'únic supervivent demana al General que li voli el cervell. Un cop consumat, l'oficial llença els galons i les medalles i s'autodegrada.

PER ACABAR

Jordi Casanovas és un dels més conspicus representants dels joves dramaturgs catalans que s'han iniciat en la creació teatral ja dintre del segle XXI. El

8. El protagonista és un fabulador, un escriptor de relats dels quals es pot fer alguna lectura simbòlica, sota una implacable dictadura totalitària, que té un germà curt de gambals per a qui escriu les històries, sense saber que després el beneit les intenta dur a la realitat. Acaben de pet a la presó i sofreixen un interrogatori duríssim i amb diversos tombs sorprenents fins aclarir els fets. Vora el tracte brutal entre policies i detinguts, hi ha la tendra relació entre els dos germans. Àngels i dimonis que es disputen cada un els esperits que fressen l'acció.

seu imaginari és impregnat pel llenguatge audiovisual i els seus referents són més cinematogràfics que no pas teatrals, i sobretot, han crescut sense complexos sota la tutela de la televisió i el companyonatge del còmic. Això els apropa als seus contemporanis de l'escena internacional, des de l'argentí Daulte a l'angloirlandès McDonagh, passant pels francòfons Yves Lebeau o Erik-Emmanuel Schmitt i els alemanys Marius von Mayenburg (dramaturg), Frank Castorf i Thomas Ostermeier (directors).

Una altra característica important és que no concep l'autoria aïllada en teatre i se li imposa sempre la posada en escena. Escriure i dirigir és part del treball teatral, i li costaria posar un text seu en mans d'un altre director. Hem de dir que precisament per això estrena les seves obres, perquè els estrictament autors tenen més dificultats per veure la seva obra dalt d'un escenari: no és fàcil trobar un director que s'hi interessi i que no utilitzi l'obra simplement per lluir-s'hi a costa del que calgui (cas de Guillem Clua, qui van destrossar *La pell en flames* i se n'ha anat, fastiguejat, als USA). El gran avantatge de Casanovas és que compta amb un equip d'actors de gran complicitat, que confien plenament en la seva obra i que constitueixen una mena de companyia estable, aspecte que atorga una gran organicitat i coherència en els treballs que en resulten, sempre d'una frescor i d'una immediatesa certament remarcables. Avui en dia no és rara l'existència d'autors-directors amb un grup còmplice, com és el cas de l'esmentat Daulte o de Xavier Durringer (París 1963) al capdavant de la companyia La Lézarde des de 1989, entre molts d'altres. L'estil de Casanovas defuig el joc formal o la transgressió estructural que capfica molts dramaturgs d'avui. El seu interès radica a explicar una història que interessi i que atrapi el públic d'avui. Caldrà seguir-li els passos.

FRANCESC MASSIP

Institut del Teatre de Barcelona - Universitat Rovira i Virgili