

“Novo dramaturgo/a e director (a) de Cataluña pretende conectar co público. Razón aquí”. Reflexións sobre a relación teatral nas novas dramaturxias catalás (Jordi Casanovas, Cristina Clemente, Álex Mañas)¹

Fabrice Corrons

[Recibido, xullo 2011; aceptado, outubro 2011]

RESUMO A partir dun estudo sobre o contexto de creación dos novos dramaturgos cataláns, analizaremos a relación teatral que establecen co público en tres obras presentes na carteleira do primeiro semestre de 2011: *Incubo* de Álex Mañas, *Vimbodí vs Praga* de Cristina Clemente e *Un home amb ulleres de pasta* de Jordi Casanovas. Trataremos de observar cales son as posibles novas formas de narrar na práctica teatral de Cataluña, cruzando reflexións (socio)lingüísticas e temáticas, por unha parte, e análises detalladas de influencias intermediais (televisión, cine, etc.), por outra, para tentar entender a posición destas creacións escénicas no sistema de representacións de e na Cataluña actual.

PALABRAS CLAVE: Álex Mañas, Cristina Clemente, intermedialidade, Jordi Casanovas, público, teatro catalán.

ABSTRACT From a study of the context of creation of young playwrights, Catalan theatrical analyze the relationship they establish with the public in three works presented on the undercard of the first half of 2011: *Incubus* by Álex Mañas, *Cristina Clement Vimbodí vs Prague* and *Un home amb ulleres de pasta* by Jordi Casanovas. We will try to see which are the possible new forms of narration in the theatrical practice of Catalunya, crossing (socio) linguistic and thematic reflections on one hand, and detailed analysis of intermedia influences (television, movies, etc.), on the other. We also will try to understand the position of these stage settings in the system of representations from and in Catalonia today.

KEYWORDS: Álex Mañas, Catalan theatre, Cristina Clemente, intermediality, Jordi Casanovas, public.

¹ Esta contribución enmárcase, por unha parte, nas investigacións do grupo LLA-CREATIS da Université de Toulouse-le Mirail <<http://lla-creatis.univ-tlse2.fr>>, e, en particular, nas da sección de hispanística contemporánea Españ@31 <<http://blogs.univ-tlse2.fr/lla-espana31>>; por outra parte, no labor, complementario, de difusión e promoción do teatro hispánico contemporáneo en Francia que leva a cabo a compañía de teatro “Les Anachroniques” a través de actividades de tradución, edición, representación, formación e investigación <<http://www.anachroniques.fr>>.

Froitos dunhas novas configuracións da sociedade e do teatro en Cataluña

Estes tres dramaturgos e directores comparten, como mínimo, dúas coordenadas biográficas: nacer, criarse e traballar en Cataluña e ser fillos dunha década mutante, a dos setenta, de profundas consecuencias en España. A xeito de repaso introdutorio, recordemos con catro datas a radical evolución que coñeceu a sociedade catalá. En 1971, créase a “Asamblea de Catalunya”, plataforma unitaria do antifranquismo catalán e espazo de reflexión colectiva sobre o futuro dunha cultura de singular identidade até agora marxinada e censurada. En 1975 morre Franco; en 1978 establécese o sistema constitucional das comunidades autónomas. En 1980, o partido nacionalista Convergència i Unió, liderado por Jordi Pujol, faise co poder en Cataluña, dato co cal se inaugura verdadeiramente a era autonómica, marcada, por unha parte, por unha “autonomización” dos sectores cultural e educativo e, por outra parte, por unha recuperación e unha institucionalización da temática identitaria.

112

Jordi Casanovas, Cristina Clemente, Álex Mañas son os representantes dunha xeración que non coñeceu a ditadura e que empezou a mirar o ámbito con marcos de referencia autonómicos, cada vez máis propios de Cataluña: pensemos na normalización lingüística que non só afectou ao sistema educativo e aos medios de comunicación públicos senón tamén á administración e sobre todo ás políticas culturais. Estes tres creadores abríronse ao mundo con ollos máis catalanizados que as xeracións anteriores. Non se pretende afirmar que sexan máis ou menos catalanistas, senón que a súa percepción fraguou a través dunha nova realidade social e tamén de medios de información distintos dos da era precedente e dos outros territorios do Estado español, co cal se configuraron necesariamente unhas novas relacións simbólicas entre os conceptos de lingua, nación e Estado (García, 1998; Pallach, 2000; Lagarde, 2008).

Creceon teatralmente no ámbito catalán, que se caracteriza por unha escasa presenza –nas programacións e as formacións– das propostas escénicas doutras rexións de España (Gallén, 1995; Coca, 2000; Berger, 2005; Corrons, 2009), o que converte estes tres dramaturgos no cambio e a herdanza dunha singular xenealoxía teatral catalá, distinta cultural e esteticamente da do foco madrileño, da cal só recordaremos unhas figuras: Ricard Salvat, Mario Gas,

Comediants, Lluís Pasqual e o Teatre Lliure, Els Joglars, etc., para o período franquista; Dagoll Dagom, Tricycle, La Fura dels Baus, José Sanchis Sinistera, Sergi Belbel, Lluïsa Cunillé, Carles Batlle, Xavier Albertí, Calixto Bieito, Josep Galindo, Àlex Rigola, Toni Casares ou Roger Bernat para o teatro da era democrática.

Todos estes nomes, aos cales se deben engadir as voces da crítica e a universidade, contribuíron tamén a dar maior visibilidade fóra do territorio do teatro catalán (Bordes, 2009) que recentemente chegou a ser unha etiqueta, tal e como indica Andreu Gomila (2008):

[e]l director do TNC [Sergi Belbel] asegura que ja existeix a denominació de catalán autor ou katalanische autor, quan abans sempre é decantaven per l'spanish author. [Els dramaturgs Guillem] Clua i [Jordi] Galceran ho certifiquen. Teatralment almenys, Catalunya existeix.

Unha marca desexada e consolidada tamén polas institucións e grandes sociedades de produción como Focus (Gort, 2007) que lles permite aos nosos novos dramaturgos-directores crear nun contexto de recoñecemento internacional.

Formados profesionalmente no mundo do teatro entre finais dos noventa e principios do século XXI, gozaron finalmente non só dunha ampla e xa tradicional oferta curricular en dramaturxia e dirección, senón tamén dun novo sistema socioeconómico das artes escénicas en Cataluña: o resultado de vinte anos de recuperación autonómica das competencias de decisión e de xestión, dunha clara liña política de renovación das infraestruturas e de apoio ás creacións catalás –máis ben en catalán e/ou emerxentes– e, para rematar, da creación dun tecido forte e coherente entre os sectores público, privado e alternativo que foi descentralizándose (Orozco, 2007) e por conseguinte “catalanizándose (reducindo a “barcelonización” da creación teatral nos oitenta)”. En 2010, Cataluña resulta ser un microcosmos teatral singular: autónomo –en varios sentidos– respecto aos outros territorios do Estado, e con máis potencia creativa e artistas formados dos que as salas poden acoller. Moitos creadores adoitan compartir entón o seu traballo teatral con outros –o que non resulta orixinal *per se*– e a miúdo coas actividades de docencia ou a realización de guións para series de televisión ou, ultimamente, películas catalás, como no caso de Cristina Clemente e Álex Mañas.

Con todos estes parámetros ás costas, o novo dramaturgo-director preséntase ante un público, mellor dito un conxunto de espectadores cuxos verdadeiros gustos ou perfil cultural e ideolóxico resultan demasiado complexos ou imposíbeis de definir e de tomar en conta á hora de pensar unha obra (Mervant-Roux, 1998). Como afirmou a Escola de Constanza na súa reflexión sobre a recepción da literatura (Jauss, 1978; Eco, 1985; Iser, 1985), e como teorizou José Sanchis Sinisterra para o ámbito teatral (Sánchez Torre, 2000; Sanchis Sinisterra, 2001; Martínez Thomas, 2004; Garnelo Merayo, 2005), o creador escribe para un receptor implícito, unha figura abstracta que ten necesariamente en mente para tratar tal tema, utilizar tal lingua ou linguaxe e crear tal acción escénica e encadeala á precedente e á seguinte. A relación teatral que establece entre escenario e patio de butacas radica pois nesta figura preconcebida do receptor implícito que, cando un texto se fai espectáculo, dialoga, entra en tensión con cada receptor real, ao tempo que este vive un acto colectivo cos demais espectadores e os actores.

Tres relacións teatrais distintas

114

A partir da observación das coordenadas xeracionais, necesarias para entender as relacións entre teatro e sociedade que enmarcan a creación destes novos dramaturgos-directores, estudaremos tres obras, aquelas ás que podemos asistir cando as nosas dúas estancias barcelonesas do primeiro semestre de 2011: *Íncubo* de Álex Mañas (Villarroel Teatre), *Vimbodí vs Praga* de Cristina Clemente (Teatre Nacional de Catalunya –programa T6 de apoio aos novos dramaturgos), *Un home amb ulleres de pasta* de Jordi Casanovas (Espai Flyhard). Trátase de tres espectáculos programados en salas que representan os tres sectores anteriormente enunciados: público (Teatre Nacional de Catalunya e Teatre Lliure), privado (Villarroel Teatre pertence ao grupo Focus) e alternativo (Espai Flyhard xurdiu o ano pasado da iniciativa dun pequeno grupo Flyhard, liderado por Jordi Casanovas).

Como analizar a relación teatral? Partiremos da nosa propia experiencia de espectador e estudaremos os efectos da obra segundo os parámetros seguintes: (socio)lingüístico e temático, por unha parte, para entender o dispositivo simbólico entre acción escénica e recepción que xorde das identidades/identificacións xeradas pola ficción; por outra parte formal, analizada esta dende un enfoque intermedial para observar cales son as influencias das

outras mediacións (artísticas ou informativas/comunicativas) no tratamento dos espectáculos e reflexionar sobre a posición destas creacións escénicas no sistema medial vixente en Cataluña.

a) *Íncubo* de Álex Mañas: a(s) pantallas) da imaxinación máis universal

O concepto *íncubo* referíase, en épocas pasadas, ao demo que, segundo a opinión vulgar, con aparencia de varón, tiña comercio carnal cunha muller. Valéndose dunha voz inusitada que poucos espectadores asociarán a imaxes pictóricas clásicas, Álex Mañas cóntanos unha forma particular de vampirismo, como comprobaremos no resumo da obra. O argumento xira arredor de Miguel e Eva, un home de mediana idade e unha adolescente, que se atopan nun antigo refuxio dunha vila perdida para facer un curioso troco: un cómic sobre vampiros de edición limitada a cambio do sexo que ofrece a moza. Con intercambios que suxiren cautela e desconfianza en cada personaxe e, finalmente, co desmaio de Miguel remata a primeira escena que coloca o espectador ante unha acción ficcional que lle é allea e que xera moitas preguntas sobre ambos os personaxes. As súas actitudes e motivos resultan bastante enigmáticos. Se ben a partir da segunda escena o espectador seguirá observando o mesmo espazo, de agora en diante só poderá contemplar a acción dende o punto de vista de Miguel que, xusto a principios da escena, esperta e se decata de que está case nu, no chan atado con cordas, ao parecer preso de dous rapaces que se presentan como amigos da rapaza. Que lle pasaría? Por que o secuestran? Que queren del?

Moi rapidamente, Miguel confesa que finxiu ser un afeccionado aos cómics de vampiros para poder ter unha relación sexual coa moza, co cal pódese sospeitar que el é o *íncubo*. Pero tras esta revelación, a obra e os enigmas non rematan e, a medida que avanza a acción nesta escena e as seguintes, imos descubrindo con Miguel as razóns do seu secuestro: queren que certifique a presenza dun vampiro (un *íncubo*) que atraparon e que reteñen nun espazo secreto ao cal se accede mediante unha porta baixa situada ao nivel do chan do escenario. Para os rapaces e Eva, Miguel representa o poder lexitimador, non só por aparentar ser especialista nun primeiro momento senón tamén porque, á fin e ao cabo, simboliza a madurez e a autoridade da cal carecen os mozos.

Despois de entrar os tres no escondedoiro onde secuestran o pretendido vampiro, todos saen ao escenario correndo, óense disparos e os tres mozos morren cada un nun charco de sangue, pero o espectador non pode comprender como e quen disparou. Unicamente queda vivo no escenario Miguel, que vemos na escena seguinte (e última) dirixindo a súa mirada cara ao espazo do patio de butacas: cóntalle a un destinatario aparentemente descoñecido –a posición e o papel do espectador neste final non queda clara– unha anécdota da súa infancia cando cun amigo da vila xogaba a molestar os veciños tocando o timbre das súas portas... Toparon cun home que os colleu desprevidos, asustounos e, segundo Miguel, vingouse maltratando o amigo. Chegado a tal punto de incompreensión e de misterio, o espectador pódese preguntar se este suceso non resulta ser o produto da imaxinación de Miguel neno, e se, por conseguinte, todo o que acaba de presenciar non foi un pesadelo de Miguel. A obra conclúe así con moitas expectativas sen resolver e o espectador queda coa certeza de que nada é o que parece.

O íncubo, máis alá da forma concreta e humana que os rapaces cren capturar e que nunca vemos, resulta pois ser esta dominación psicolóxica que os seres humanos exercen sobre as demais para enganalos: é a de Miguel que simula ser especialista para seducir a Eva, quen á súa vez hipnotiza o seu mozo e o seu amigo... e os tres logran persuadir a Miguel da presenza dun íncubo. Do mesmo modo que o título alude a unhas referencias inusitadas ou, polo menos, só vixentes en círculos de afeccionados dos feitos paranormais, a acción escénica ofrécenos unha acepción afastada e indirecta (metafórica) da voz “íncubo”. Na medida que todos os personaxes, antiheroes, nunca deixan de chupar a enerxía e someterse a unha tortura psicolóxica, esta historia claustrofóbica que indaga sobre a perversión das persoas, dos seus traumas e a superación dos medos mediante a vinganza e cuxo conflito radica na guerra xeracional, pódese asemellar aos contos de vampiros.

O espectador observa estas relación vampirescas, separado por unha pantalla translúcida que á súa vez magnetiza o público, posto que toda a acción, un verdadeiro crebacabezas, acontece no escenario: até o escondedoiro do suposto íncubo, que só por momentos breves cativa a atención do público, sitúase no volume do escenario malia que non conseguimos velo. As múltiples incógnitas xeradas pola acción dos personaxes no escenario e a ausencia de tensión dramática creada polo mundo exterior induce unha sensación paradoxal segundo a cal o visíbel e o invísíbel (é dicir o psicolóxico ou o paranor-

mal) xa non son as dúas caras dunha moeda senón a única e mesma cara: a realidade só existe a través da imaxinación e viceversa. Plásmao con evidencia asombrosa a integración da porta que dá acceso, fisicamente inexistente pero que os ademáns dos actores-personaxes fan visíbel para a nosa imaxinación... Esta porta invisíbel que aparece lateralmente e que só permite técnica e ficcionalmente o acceso ao espazo fóra do escenario reproduce simbolicamente outra fronteira invisíbel, a cuarta parede que ao tempo separa actores e espectadores e propón unha mediación lúdica.

Esta cuarta parede resulta ser aquí, como suxire a invisibilidade e interiorización de moitos compoñentes da obra, a pantalla da imaxinación (do espectador e do creador), é dicir a superficie onde a crenza se combina co ámbito contemplado, o racional (a observación) nútrese do irracional (a intuición), a acción dun altérase segundo a percepción que os demais teñen del, como manifesta o propio autor nun texto de presentación da obra:

A *Íncubo* conviuen dos relats: Un conte i un thriller... El propòsit d'aquesta barreja era aconseguir l'efecte d'un d'aquells quadres que depèn d'on o/i com el miris reps una imatge o una altra. Aquesta convivència de relats, manté l'interrogant i el dubte... Fins a quin punt la venjança és conscient? Fins a quin punt els rols de botxí i víctima són fruit de la casualitat o venen predestinats per jocs maquiavèlics? El lema que sobreviu és la necessitat de creure, sempre, encara que sigui en una mentida. Els nostres personatges tenen la necessitat de creure en alguna cosa, però en aquesta mateixa necessitat s'amaguen pors, traumes, venjança... (Focus, 2011).

Esa pantalla da imaxinación da cal se vale Álex Mañas na obra de forma extremada é a que modifica manipulando e manipula modificando a nosa visión e a nosa acción, perspectiva de creación que adoitan indagar os cineastas David Lynch ou Lars Von Trier, dous nomes cuxa expresión cinematográfica comparte con esta obra de Álex Mañas non só esta mestura entre *thriller* psicolóxico e conto fantástico, senón tamén un xogo espacial coa idea de caixa propia do estudio de cine ou da televisión –un espazo pechado, teatralizado como na primeira escena de *Mulbolland Drive*, ou artificial como en *Dogville*–; as constantes postas en abismo que esvaece as fronteiras entre ficción e realidade e os múltiples acenos ao espectador afeccionado de cómic, series B ou películas de similares características.

A obra ten tamén, na nosa opinión, un claro referente cinematográfico máis próximo, de selo catalán: *REC* de Jaume Balagueró e Paco Plaza (2007).

Nesta película de terror, que se fundamenta na gravación case continua por un equipo de televisión local duns sucesos cada vez máis estraños e horrorosos nun piso –outro espazo claustrofóbico– de Barcelona, os directores quixeron mostrar como os medios ficcionalizan a realidade e enganchan literalmente o público que acaba por adherirse á ficción, coma se fosen outros incubos, tecnolóxicos agora, pero cada vez máis imperceptíbeis como as relacións de vampirismo na obra de teatro. *REC* e *Íncubo* comparten tamén o uso dunha mesma lingua en común: o castelán. Se ben a elección desta lingua corresponde a varios motivos propios do creador que non podemos definir neste traballo e que abranguen varios parámetros (Arnau i Segarra, 2002), cabe subliñar o efecto distanciador e universalizador para o público, que está máis ben afeito a asociar este tipo de obra –cinematográfica, televisiva, teatral– á lingua española. Non obstante, a diferenza de *REC*, onde a lingua española convive con algúns detalles propiamente cataláns –o típico piso do *Eixample*, a mención escrita de palabras catalás e o uso nomes cataláns–, en *Íncubo* o uso da lingua española intégrase nun dispositivo ficcional desprovisto de calquera referencia catalá.

118

As pantallas da imaxinación falan aquí un idioma que se pode considerar como triplamente coherente: sendo a lingua predominante da recepción deste subxénero en España, adecúase ao horizonte de expectativas lingüístico do público de afeccionados; sendo o produto dunha linguaxe interna, entra en harmonía coa lingua materna do autor; sendo percibida polo público catalán como unha lingua máis ben internacional –tanto máis canto que se utiliza sen ningunha referencia a un contexto local ou rexional/nacional– corresponde ao carácter invisíbel e universal que se desprende de toda a acción escénica, e mesmo do título, cuxa forza radica na súa desconexión cunha linguaxe corrente.

b) *Vimbodí vs Praga* de Cristina Clemente: a mirada de barrio sobre sociedade e teatro cataláns

Inspirándose nas festas de Gràcia e no tradicional certame de ornamentos que cada agosto enche o barrio de cor e alegría, Cristina Clemente proponnos dúas historias que se cruzan no escenario e que vemos mediante os ollos e a voz de Ariadna, nunha alternancia de pasaxes do relato contado directamente ao público e de representación enmarcada no local onde se confeccionan os adornos da rúa de Praga, con bidóns de pintura e materiais espaxados por todas partes.

A historia principal xira arredor da competición entre dous grupos: a asociación da rúa de Praga, que leva moitos anos soñando co premio e que se caracteriza polo seu respecto/amor a unha lingua (o catalán), a unhas xeracións anteriores e unhas tradicións ancoradas no mundo asociativo e no catalanismo propios do barrio graciense (sardana, copla e habaneira); o colectivo da pasaxe de Vimbodí –que linda co barrio de Sants–, familias herdeiras de ondas de inmigración dos setenta e dos oitenta que falan un catalán contaminado polo castelán e polo argot local (a repetida “ideia” por exemplo), exhiben costumes chafalleiros e referentes forasteiros. A esta historia colectiva, onde a tímida Ariadna é a figura marxinal ao principio pero, a fin de contas, renovadora do grupo de Praga, engádesa a traxectoria doutra protagonista, Pilar, do outro grupo, enferma en fase terminal de cancro a quen a súa familia procura darlle un último regalo realizando o seu proxecto de decoración.

A través destes dous polos femininos, cuxos nomes representan simbolicamente o motor oculto (o piar) e o fío (que suxeita Ariadna) da historia, o espectador segue as historias cruzadas dos dous grupos que acaban por traballar xuntos, nun momento de solidariedade que precede a secuencia final cando Ariadna conxela brevemente a representación festiva para contarnos dende a case escuridade o final da historia e de Pilar. A combinación de dúas temáticas tan opostas, a preparación do concurso de rúas para a Festa Major de Gràcia e a reflexión sobre a enfermidade do cancro, concrétese na realización dos deseños das dúas rapazas, anti-heroínas que se converten en dinamizadoras dos colectivos: para Ariadna unha imaxinativa reprodución do mundo de Puff, o famoso dragón máxico que moitos nenos cataláns dos anos setenta e de principios dos oitenta coñeceron entoando a versión en catalán desta popular canción americana; unha simbólica transposición dos sentimentos interiores de Pilar sobre o proceso de células vivas e mortas e de quimioterapia.

Esta fórmula combinada afonda na esencia “glocal” (Anderson, 1983; Robertson, 1995; Galland, 1996; Mestres, 2005), o local para acceder ao global, da obra de Cristina Clemente que parte dunha realidade moi próxima para todos os barceloneses –a obra escribiuse para o TNC que se sitúa na capital catalá. Esta relación de proximidade entre espazos-tempos ficcional e real fundaméntase non só na ruptura da cuarta parede e a comunicación directa e intimista entre escenario e platea, ou en alusións a referentes próximos –os temas vinculados á festa e as marcas– senón tamén no uso de obxectos como cápsulas de recarga de café “Nespresso”, botellas de plástico, latas de cervexa

baleiras ao lado de restos de ornamentos dos anos anteriores e dunhas cabezas xigantes. Este material de reciclaxe fai eco, polo seu carácter charraman-gueiro, ao diálogo entre dous colectivos, dúas culturas, dúas formas de tratar a lingua e dúas maneiras de relacionarse co presente –o respecto á tradición, o vello e o coñecido; a apertura a outros campos, o novo e descoñecido. Esta copresenza cada vez máis harmoniosa resulta consolidada pola dobre interpretación dos actores –dous colectivos de veciños interpretados por un só grupo de actores– e tamén pola referencia a “Puff, o drac màgic”, símbolo da catalanización dunha canción forasteira mediante o motivo do dragón –que vence Sant Jordi o patrón de Cataluña– e dunha normalización da cultura catalá no espazo occidental.

Unha paisaxe visual que os espectadores recoñecen e que reduce indirectamente a distancia entre acción escénica e público na medida en que eses mesmos obxectos son aqueles que se adoitan usar nas verdadeiras festas: a forte pegada da realidade no escenario xera a proximidade. Esta corresponde á sinxela homenaxe que Cristina Clemente rende aquí aos valores de solidariedade e convivencia do asociacionismo –propio de Cataluña pero con moitos equivalentes no mundo– e á vida a escala de barrio: estas relacións próximas e fortemente humanas que a televisión, mesmo as cadeas de barrio (por exemplo Gràcia TV), ou internet non conseguen representar integramente –porque se interpón unha pantalla real– e que, por conseguinte, parece seguir sendo un lugar onde o teatro poida encontrar a súa necesidade.

De feito, a escenografía, caracterizada por un marco luminoso que delimita os espazos de representación e de presentación da acción, parece reproducir esta superación da pantalla ao tempo que a acción enmarcada queda simbolicamente relegada a un universo de ficción televisiva. Entre comunicación directa e indirecta, entre presenza real e física e imaxe fictiva, esta obra de Cristina Clemente válezse, dende este punto de vista, de vellas técnicas –ruptura da cuarta parede, insistencia escenográfica sobre o marco– para establecer novas relacións teatrais no sistema mediático propio de Cataluña: o teatro desafia as “novas” tecnoloxías para mostrar dende a intimidade o proceso de construción cíclico destas asociacións cuxos resultados se ven durante a Festa Major. Vemos o que estes colectivos adoitan esconderlles aos medios de comunicación –plataformas de representación– e que aquí se reconstrúe nun acto de representación, ou sexa de realidade ficcionalizada e de ficción realizada nas táboas.

O nome de Ariadna cobra aquí unha nova dimensión, claramente metateatral, posto que non só é a que conduce o fío da ficción senón tamén o fío entre escenario e patio de butacas. O pudor desta protagonista, o seu rexeitamento de sentimentalismo parecen inducir unha relación teatral que, se ben asume (e exhibe) a influencia televisiva, vai máis alá dos códigos do espectáculo tecnoloxicamente mediatizado para propoñer a presenza humana, sen ningunha outra pretensión que a vontade de contar unha historia. Esta poética teatral da sinxeleza que se basea en recursos técnicos puros e nun traballo de escritura a pé de escenario corresponde ao mundo asociativo que representa: un traballo sen ningunha compensación económica no cal os habitantes dun barrio se dedican con todas as súas forzas cada ano a pensar o deseño, conseguir os materiais e confeccionar os adornos da rúa.

Do mesmo modo que Cristina Clemente enfoca a súa obra máis na longa preparación que no acto efémero e meramente festivo, a posta en escena e a escritura configuran unha forma de aproximarse ao teatro natural, sen artificios e sen ostensión como o foron e o seguen sendo as prácticas teatrais de afeccionados nos barrios. Por engadido, non pode ser casual o feito de que se crease unha obra sobre a formación de auténticas familias arredor dunha idea, para unha sala chamada “Tallers”, dentro do proxecto T6 para novos dramaturgos e cunha compañía propia que se formou o ano anterior: mediante esta ficción, Cristina Clemente insiste na súa forma de ver o teatro, máis artesanal que experimental –ou polo menos sen pretensión de certo experimentalismo–, onde un grupo de persoas –actores, directores, escenógrafos, figurinistas, etc.– se xuntan para crear un espectáculo teatral que ofrecerán a un público próximo. Como en obras anteriores súas –*A gran nit de Lurdes G.* escrita en colaboración con Josep Maria Miró ou *Volemanar ao Tibidabo*– Cristina Clemente ofrécelle humilde e sinxelamente ao espectador unha ficción humanista e popular, como o é a canción “Puff, o drac màgic” que naquel momento de creación (os anos setenta) representaba un contrapunto inocente e infantil aos movementos de reivindicación social e nacional.

121

c) Jordi Casanovas, *Un home amb ulleres de pasta: cara a unha Cataluña mediatizada polos videoxogos*

Aina é unha rapaza de trinta anos que estudou moitas carreiras pero que non sabe aínda o que quere chegar a ser: mellor dito, soña con ser escritora de contos, pero non se atreve. A súa parella, Miquel, acaba de abandonala.

A parella de amigos formada por Laia, unha funcionaria municipal, e Òscar, videoartista que traballa no mundo da publicidade, invítana á súa casa para consolala da súa ruptura sentimental que se engade á súa perplexidade sobre o seu futuro profesional. Quérena animar a que aproveite a separación para facer realidade o seu soño de escribir e preparan unha cea na súa casa para presentarlle a Marcos, un novo amigo da parella. Este poeta castelán-falante reside na capital catalá, supostamente é famoso e coñece, ao parecer, autores e personaxes relevantes da cultura: un artista, con lentes de pasta, capaz ademais de namorar cuns versos, unhas referencias cultas e un trato afábel e educado que parece cativar a todos máis do normal. Resulta ser a atracción que tería que axudar a Aina a subir a súa autoestima.

Personaxe fascinante, Marcos, non obstante, rapidamente comeza a comportarse de xeito estraño e a amosar o seu lado máis violento: non se satisfai cunha cea chea de conversas banais, esixe alimento espiritual e empeza a xogar cos seus compañeiros, fráxiles, servís, sempre con dúbidas e dominados pola apatía duns mozos que sufriron a coñecida crise da adolescencia nos anos noventa, década marcada pola perplexidade da sociedade catalá. Marcos tira proveito desta superioridade: actúa como un depredador e non vacila en sementar as dúbidas entre a parella, en descualificar a Aina, Laia e Òscar, en desmontar as súas vidas e até os insultar... Cando Aina descobre a súa impostura, vai moito máis lonxe na tortura psicolóxica e aparentemente física cara á parella.

A obra remata para o espectador nun final aberto, pero ante a constatación da destrución dos tres amigos por un poeta que logrou encerralos nos seus marcos, entre as súas reixas, apropiarse das creacións dos demais. O poeta actuou como un vampiro emocional que chupa a enerxía interna de cada un dos seus compañeiros até deixalos exhaustos. A diferenza da obra de Álex Mañas, o conflito non é unha cuestión de xeración senón que resulta máis ben de índole (falsamente) cultural: unha xeración que ten afán por realizarse creativamente *versus* os falsos artistas e pensadores que poboan (invaden) a capital catalá. Este elemento xeográfico non se deduce de referencias claras e precisas sobre Barcelona, senón máis ben do uso de dúas linguas, o castelán e o catalán, en intercomprensión mutua, e dun contexto urbano, altamente intelectual e universitario. Barcelona aparece máis ben como o pano de fondo e como matriz escura destas relacións vampirescas, posto que nela conviven mozos que procuran ser artistas e outros que se gaban de selo, supostamente.

Do mesmo xeito que Sergi Belbel retrataba a violencia, a incomunicación e a soidade das grandes urbes como Barcelona en *Carícies* (1991), Jordi Casanovas móstranos como unha cidade que se foi dando a coñecer como unha das maiores cidades creativas, abertas e artísticas do mundo exerceu tanta presión sobre os mozos creadores que acababan por sorprenderse ou por deixarse perverter ou desvirtuar polo sistema. É a constatación de case trinta anos de espellismo e de obrigatoria propensión a seren artistas e ademais vangardistas, o que, ao noso parecer, resumía con acerto e/ou ironía trágica, o slogan do Institut de Cultura da Ciutat de Barcelona: “a cultura de crear cultura”. É tamén a observación, en clave de farsa con humor negro, da mediocridade xuvenil ou da prepotencia do novo (o novo) fronte ao menos novo (o menos novo).

Un *home amb ulleres de pasta* é unha obra que fala dos mozos creadores en Barcelona e quizais por esta razón tivo éxito. A unánime recepción do público e da crítica (premio Time Out ao mellor espectáculo) reforza esta sensación de asistir a unha obra de teatro “xeracional”. Tamén o é pola construción da obra e, en primeiro lugar, polo incesante fluír entre os xéneros da comedia, do drama, da historia de terror, do *thriller*, do relato fantástico: unha obra xenericamente complexa e oblicua que esvaece a fronteira entre os xéneros, creando unha nova forma híbrida na que a xeración de entre vinte e corenta anos se reconece, sendo o actor e o receptor dunha cultura do *zapping* e da fragmentación.

Ademais, cabe notar que, se ben se poden indicar varias referencias ao estilo cinematográfico –secuenciación da obra, ritmo, xogo de cámara lenta, alusións temáticas ao cine independente norteamericano–, non aparecen directa e frontalmente ao público como na obra de Álex Mañas, senón nun dispositivo bifrontal e nun espazo teatral reducido onde predomina a proximidade. Esta diferenza non nos parece ser un mero detalle se seguimos comparando escenograficamente as dúas obras, e, en particular, se analizamos o tratamento dos créditos que propón cada autor a principios da función, sempre despois da primeira escena (outra influencia cinematográfica). En *Incubo* aparecen proxectados nunha gran pantalla colocada ao fondo, arriba, á esquerda do escenario, nunha zona separada do resto da escenografía da obra que se mantén ás escuras: aquí temos unha directa e clara referencia ao cine. Ao contrario, na obra de Jordi Casanovas, vémoslos na mesma escenografía do salón, coa mesma luz que na secuencia inicial, precisamente na pequena pan-

talla plana que serve de televisor enriba do moble baixo, de estilo IKEA, situado xusto diante da parede vermella onde se encontran tamén a biblioteca, os cadros, os CD, a tea pintada que reproduce unha vista da cidade de Nova York. O uso dunha televisión, que funciona a partir dun sistema de emisión (e non de proxección) de enerxía electrónica (e non de luz), é radicalmente distinto do funcionamento do cine: neste aspecto radica outra diferenza de índole intermedial no que é necesario afondar.

O televisor plano fai eco visualmente a todos os obxectos que están apegados á parede e que nos ofrecen outras tantas “pantallas” mediante as que adoitamos mirar, é dicir enmarcar, o noso ámbito. Non obstante, nesta obra onde os personaxes carecen de volume, de espesura ou onde todo só é a superficie tramposa dunha pantalla verbal (a do poeta), a presenza dunha pantalla plana non só pode servir para consolidar o realismo dunha obra que procura situarse nun espazo-tempo próximo, onde os monitores de televisión cúbicos non se adoitan usar: dende a nosa perspectiva medial, expresa metaforicamente a falta de consistencia destes personaxes apáticos ou convertidos en pura imaxe, en mera superficie. Reducir o volume da televisión traduce tamén esa progresiva invisibilidade das pantallas que perden volume pero ocupan cada vez máis espazo. Aquí ademais parécese moito a unha pantalla de ordenador, o que pretende borrar tamén a fronteira entre os diferentes aparatos e as canles de acceso á realidade, a sabendas de que a rede, sobre todo a súa forma colaboradora (a era 2.0), perturba tamén a relación entre creador e receptor, entre escaparate e buscador, entre calidade e mediocridade.

A integración de créditos prodúcese nun conxunto de mediacións que na vida real vampirizan cada vez máis o receptor, manipulando a súa mirada e a súa distinción entre o real e o ficcional (o virtual), chupando a súa enerxía até se transformar na única vía de acceso ao exterior e a si mesmo. A obra *Un home amb ulleres de pasta* confúndese coa pantalla plana que ao tempo corresponde coas outras mediacións apegadas á parede e fai eco a outra pantalla humana, Marcos (como unha personificación destes marcos nesta parede vermella), que fascina, enganxa e pode escravizar os demais, entón perdidos nun baleiro existencial que simboliza a outra parede, negra, en fronte.

In fine, a principios da obra, nós espectadores somos como Aina, Laia ou Óscar, diante destas pantallas tanto máis cativadoras que son invisíbeis (como as outras mediacións), implícitas: non hai ningunha pegada de metateatra-

lidade nesta obra que se concreta nun espazo bifrontal propicio a certa distanciación. Serán non obstante esta mesma configuración escenográfica –os espectadores poden ver como os seus *alter ego*, en fronte, se deixan enganchar pola ficción– e a reflexión posterior sobre o proceso de vampirización na obra as que indirectamente invitarán o espectador a recibir con distancia e ludismo a ficción, unha necesaria autocrítica do creador na economía da obra.

O carácter lúdico, consubstancial ao feito teatral, queda aquí reforzado por un dobre movemento: a distancia entre as relacións de terror na ficción e a posición do espectador, sempre a salvo e coa seguridade de enmarcar (e conter) o escenario; a proximidade no dispositivo teatral e o enganche da ficción que funciona grazas aos xiros desprevidos que seguen mesmo neste final aberto:

Quan Marcos es gira amb posat triomfant s'arrepénja a la taula mirant com Laia es beu el got.

I de sobte, passa alguna cosa que perfectament podria esdevenir a càmera lenta, a una velocitat estranyament detallista:

Aina, amb el travesser de fusta trencat a les mans, s'aixeca de terra. Fa una passa sobre una cadira i l'altra ja a sobre la taula, tan ràpid que és capaç de colpejar a Marcos abans que se n'adoni.

Marcos cau a terra, inconscient.

Òscar vol aturar a Aina i Laia colpeja a Òscar amb el got ja buit.

Aina encara té la improvitzada estaca de fusta a les mans i es decideix a clavar-la al mig del pit del Marcos quan aquest torna de nou a estar conscient i li agafa la fusta amb le smans, aturant-la.

Marcos: No tienes putos huevos, ¡hija de puta!

Aina: “El escritor es aquel que al escribir le resulta más difícil que a las demás personas”

(pausa.)

Mann...

(pausa.)

Thomas Mann.

I, agafant embranzida, Aina clava l'estaca al pit de Marcos, mentre aquest emet un crit estrany, profund, eixordador, anima o demoníac.

I FOSC FINAL

(Casanovas, 2011: 97-98).

A pesar da morte final, a obra parece non se rematar nunca, coma se fose un xogo interminábel. A comparación non é gratuíta na medida que *Un home amb ulleres de pasta* é unha revisión de *Tetris*, presentada en 2006 na platafor-

ma de apoio ás novas dramaturxias, AERA TANGENT, e que formaba parta da triloxía dedicada aos videoxogos Hardcore Videogames (con Wolfenstein et City/Simcity). Jordi Casanovas, no texto que acompañaba o espectáculo, segue sendo tan tanxencial como na obra posta que non explicita nin nun nin na outra a relación exacta entre o título e a ficción (nunca se fala de videoxogos nesta obra):

Inspirada en el videojoc Tètris, de Pazhitnov (1986). Joc mític per excel·lència, juntament amb altres èxits com pacman o spaceinvaders. Es va popularitzar, sobretot, quan van aparèixer les primeres consoles portàtils i, en especial, la gameboy o les també mítiques maquinetes amb un sol joc. Tètris és un joc adictiu i entretingut. Malauradament, als d'aquella generació encara ens costa aparcar fàcilment. El seu argument és el de trobar el lloc adequat per cada peça si no volem que se'ns sature la pantalla. Si esperem massa o tardem a decidir, la partida estarà perduda (Casanovas, 2007).

126 Precisamente esta obra funciona sobre este compoñente adictivo que non só traduce a súa estratexia no seu plan “estratexias de efectos” no espectador, senón tamén a relación entre os personaxes: Tètris é a interface entre a máquina e o xogador, unha configuración triangular que corresponde ás tensións de fascinación e perversión, ás mutuas dependencias entre as figuras de ficción que case sempre aparecen en tres grupos –Marcos cativa os demais pero ao tempo necesítaos para manter o seu espellismo–, entre o creador e o espectador –mediante a acción escénica– e entre os actores, parte do público e a outra parte que se encontra en fronte. Nesta modalidade, moi divertida para un servidor, cada espectador se pode reconecer como partícipe dun xogo en rede onde asemade xoga e observa as reaccións dos demais como espectador e actor: de feito, na obra, os personaxes xogan a ver os demais actuar entre eles para saber como reaccionar.

Se ben este é un funcionamento tradicional no teatro e na vida de grupos de mínimo de tres persoas, aquí varios elementos parecen apuntar cara a unha analoxía, relativa, entre o funcionamento da obra e o dun xogo en rede (e en particular de Tètris): a prevalencia do xogo a toda costa na actuación de Marcos (verdadeiro *homo ludens*); a incesante reconfiguración do xogo pola actuación dos demais; os súbitos cambios de xenéro e a conseguinte implosión –a medida que vai progresando a función– dos conceptos de verosimilitude e de necesidade, substituídos polos de progresión e estratexia (polas relacións vampirescas) para analizar a acción escénica; o crebacabezas

que representa a ficción para os personaxes-actores e espectadores (é real? virtual?). E, por último, a importancia do valor do colectivo, e do potencial humano nunha experiencia teatral e social que comeza antes do espectáculo e que continúa despois, nun equilibrio vida cotiá-vida ficcional moi orixinal –aperitivo previo nun espazo parecido ao espazo teatral propiamente dito, logo sorteo de camisetas e un recordo final en forma de cartel... Aínda que tales pistas de reflexión merecerían enriquecerse e matizarse cunha análise máis detallada, pensamos poder afirmar que, como mínimo, este espectáculo non se constrúe “contra” ou “a favor de” ou “utilizando”, senón sinxelamente “con” as novas tecnoloxías: existe só porque existen as novas tecnoloxías e neste caso, os videoxogos en rede.

Conclusiones: son mostras dun “novo teatro catalán”?

Contestar á pregunta da novidade é, claro está, ao tempo difícil e doado. Vaíamos por partes. Resulta complicado dar unha resposta posto que estes tres casos particulares terían evidentemente que compararse con máis exemplos –pensamos nas obras de Josep Maria Miró Coromina, Pau Miró, Carles Mallol, Pere Riera, Marta Buchaca, Jordi Oriol, etc.– e na medida que resulta complicado encontrar o novidoso nunha arte tan artesanal e tradicional como é a práctica do teatro, feito á parte o uso de novas tecnoloxías directamente no escenario. Os creadores usaron vellas técnicas que no seu tempo chegaron a ser innovadoras e/ou transgresivas: a utilización de pantallas que, como os carteis no teatro de Shakespeare, servían para anunciar as obras e os cambios; o discurso dirixido directamente ao público; o dispositivo bifrontal e as formas de transición, de lindes entre a vida real e a ficción... Non obstante, puidemos comprobar como, no afán de conectar e interesar o público, se valeron destes procedementos clásicos para establecer lazos con outras formas de representación e de acceso ao mundo que imperan no actual: o cine, a televisión e os videoxogos (en rede). Neste aspecto radica, ao noso parecer, a novidade das propostas, é dicir a súa actualidade, tanto máis importante por ser novos dramaturgos que deben de pensar nun público máis ben novo (que o sexa ou que se sinta). Neste posicionamento que (in)conscientemente establecen entre o teatro e as outras canles baséase tamén a poética dos nosos autores: Álex Mañas parece admirador de certo tipo de cine que tenta reproducir sexa como for no escenario, coma se se tratase dunha homenaxe; Cristina Clemente emprega varios códigos das series de televisión para

ir máis alá, literalmente, desta influencia e apostar por unha sinxeleza do feito teatral; Jordi Casanovas establece un xogo de atracción e repulsión cara aos videoxogos, pedindo a complicidade do público.

Se nos centramos agora, e para rematar, nesta contribución, na mirada que propoñen de Cataluña, cabe achar certas equivalencias cos outros medios de ficción. O teatro cinematográfico de Mañas corresponde a unha ausencia de referentes (lingüísticos e temáticos) cataláns, coma se a escasa produción de cine en catalán en comparación coa forza do castelán impedise ou, como mínimo, reducise a posibilidade da existencia dun teatro cinematográfico en catalán. Na obra de Clemente, a influencia televisiva responde a unha vontade de realismo que reproducen tanto o tratamento da lingua, entre norma e contaminación, como a temática catalá que se deduce da localización da obra, do mesmo xeito que as series de televisión *Ventdelplà* ou *El cor da ciutat* falaban de Cataluña a partir de coordenadas de barrio ou de pequena vila. Nun *home amb ulleres de pasta*, o uso, en intercomprensión, de dúas linguas maioritarias en Cataluña parece dar conta por outra parte da dimensión colectiva e plural dos xogos en rede, mentres a permanente disolución e reconstrución da identidade individual dos personaxes na ficción e a ausencia de claros referentes cataláns se poderían assimilar ás relacións que propoñen os videoxogos e a rede, entre des- e re-territorialización –xeográfica, nun cibercafé por exemplo, e tamén simbólica, no que atinxe á construción da nación e da identificación coa catalanidade. Temos aquí, a xeito de conclusión, tres posibilidades de “teatro catalán” que a pegada dos novos canons de representación –cine, televisión, videoxogo–, actualizan e reconstrúen: Mañas escribiría máis ben un teatro de Cataluña, menos próximo a calquera imaxe tradicional e dominante do catalán que Clemente ou Casanovas; ela faría un teatro máis ben para Cataluña e Jordi Casanovas dende Cataluña, é dicir, a partir de trazos propiamente cataláns pero cunha relación máis indirecta, tanxente e oblicua con Cataluña.

Fabrice Corrons

Université de Toulouse-le Mirail

Bibliografía

Anderson, Benedict. [1983]. 1991. *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. Londres e Nova York: Verso.

- Arnaú i Segarra, Pilar et al. (eds.). 2002. *Escribir entre dos lenguas. Escritores catalanes y la elección de la lengua literaria. Escriure entre dues llengües. Escriptors catalans i la elecció de la llengua literària*. Kassel: Reichenberger.
- Berger, Verena. 2005. “Presencia y ausencia del teatro castellano en Barcelona”, en *La cultura catalana de expresión castellana. Estudios de literatura, teatro y cine* (ed. Stewart King). Kassel: Reichenberg, pp. 123-142.
- Bordes, Jordi. 2009. “L'autoria catalana es fa un lloc al món”, en *El Punt*, 12/01, p. 25.
- Casanovas, Jordi. 2007. “Tetris” <<http://jordicasanovas.wordpress.com/obres/06-tetris>>
- 2011. *Un home amb ulleres de pasta*, texto inédito.
- Coca, Jordi. 2000. “El teatro catalán del 2000”, en *ADE Teatro*, n° 83, pp. 150-152.
- Corrons, Fabrice. 2009. *Le théâtre catalan actuel (1980-2008): une pratique artistique singulière? L'étude de la relation théâtrale chez Sergi Belbel et Lluís Cunillé, deux auteurs de “L'escola de Sanchis”*. Tese inédita. Université de Toulouse.
- Eco, Umberto. 1985. *Lector in fabula*. París: Grasset.
- Focus. 2011. “Incubo. Dossier de prensa” <http://www.grupfocus.es/media/pressdoc/3118D/01_021_00012559/dossier_pag_a_pag_INCUBO.pdf>
- Galland, Blaise. 1996. “De l'urbanisation à la ‘glocalisation’. L'impact des technologies de l'information et de la communication sur la vie et la forme urbaine”, en *Terminal*, n°s 71-72.
- Gallén, Enric. 1995. “Dades per a una anàlisi del teatre a Catalunya (1939-1993)”, en *Caplletra*, n° 14, pp. 11-30.
- García, Marie-Carmen. 1998. *L'identité catalane. Analyse du processus de production de l'identité nationale en Catalogne*. París: L'Harmattan.
- Garnelo Merayo, Saúl. 2005. “La estética de la recepción según Sanchis Sinisterra: *El lector por horas*”, en *Estudios humanísticos. Filología*, n° 27, pp. 303-316.
- Gomila, Andreu. 2008. “Incerta glòria (teatral)”, en *Avui*, 21/01, p. 30.
- Gort, Gerard. 2007. “Daniel Martínez, director general del Grup Focus: ‘El gran mercat del teatre català és Europa’”, en *Cultura21.cat*, 24/05 <<http://www.cultura21.cat/entrevista.asp?id=7>>
- Iser, Wolfgang. 1985. *L'Acte de lecture*. Bruxelles: Mardaga.

- Jauss, Hans Robert. 1978. *Pour une esthétique de la réception*. París: Gallimard.
- Lagarde, Christian. 2008. *Identité, langue et nation. Qu'est-ce qui se joue avec les langues?* Perpignan: Trabucaire.
- Martinez Thomas, Monique. 2004. *José Sanchis Sinisterra, una dramaturgia de las fronteras*. Ciudad Real: Ñaque.
- Mervant-Roux, Marie-Madeleine. 1998. *L'assise du théâtre. Pour une étude du spectateur*. París: CNRS Editions.
- Mestres, Albert. 2005. "Universalitat versus globalització: la localitat a la dramaturgia catalana actual", en *Pausa*, n° 20, pp. 76-78.
- Orozco, Lourdes. 2007. *Teatro y política: Barcelona (1980-2000)*. Madrid: Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España.
- Pallach, Antònia. 2000. *La identitat catalana. El fet diferencial: assaig de definició*. Barcelona: Proa.
- Robertson, Roland. 1995. "Glocalisation: Time-Space and Homogeneity-Heterogeneity", en *Global Modernities* (eds. Mike Featherstone, Scott Lash e Roland Robertson). Londres: SAGE Publication, pp. 25-44.
- Sánchez Torre, Leopoldo. 2000. "La construcción del público en *Los figurantes* de José Sanchis Sinisterra", en *Homenaje a José María Martínez Cachero: investigación y crítica*. Oviedo: Universidad de Oviedo, vol. 3, pp. 485-506.
- Sanchis Sinisterra, José. 2001. *La escena sin límites. Fragmentos de un discurso teatral*. Ciudad Real: Ñaque.
- Santamaria, Núria. 2007. "Molts són prou o són massa?", en *Pausa*, n° 27, pp. 25-47.