

Una dramaturgia per a la *generació líquida*

«En el teatre no hi ha una veritat única. N'hi ha moltes. I aquestes veritats es desafien, s'eviten les unes a les altres, es reflecteixen, no es fan cas, es prenen el pèl, no es veuen. A vegades creus que tens a la mà la veritat d'un moment, i llavors se t'esmuny d'entre els dits i s'escapa.» (Harold Pinter)

Jordi Casanovas començà a interessar-se de debò pel teatre quan participava com a actor en un grup amateur de joves, que es creà a partir d'un curs d'iniciació a la interpretació al centre cívic L'Escorxador de Vilafranca del Penedès, la seva ciutat natal. Era durant el curs 1999-2000. Casanovas tenia 21 anys. Arran de l'experiència d'aquest curs, s'adonà que li agradava la direcció de tot el procés de creació d'un muntatge i, d'amagat, devia somniar a escriure i dirigir els seus propis textos. La universitat no acabava de fer-li el pes. El 1996, s'havia matriculat a la Universitat Politècnica de Catalunya per cursar-hi Enginyeria Superior de Telecomunicacions. Cinc anys més tard, el 2001, cansat de Telecomunicacions, abandonà aquesta carrera, sense enllestir-la, i n'inicià una altra de molt diferent, però més propera al teatre, Belles Arts, a la Universitat de Barcelona, que un dia o altre acabarà.

Com la majoria de joves autors suficientment preparats, Casanovas ha assistit –del 2002 al 2005– a diversos cursos de dramaturgia a la Sala Beckett de Barcelona i a l'Institut del Teatre de la mateixa ciutat; també ha participat en master class, laboratoris d'escriptura dramàtica i tallers. Seguint el camí iniciàtic de la majoria dels dramaturgs catalans del segle XXI, Casanovas llegí i es deixà influir, de bon començament, per autors com ara Harold Pinter, Thomas Bernhard, Bernard-Marie Koltès o Sarah Kane, tot i que ara els troba molt més allunyats de les seves propostes, a excepció feta d'algunes obres, les més explícitament polítiques, de Harold Pinter.

Actualment, entre els dramaturgs-directors que se sent propers, hi ha dos noms molt més contemporanis: Javier Daulte, de qui destaca sobretot la faceta de director, ja que en els seus muntatges trenca amb l'estètica «feixuga» del teatre català i cerca les emocions de l'espectador, i Rodrigo García, del qual valora la manera com integra la cultura popular de masses en el discurs escènic a fi de crear metàfores potents. Entre els dramaturgs internacionals, remarca especialment els noms d'Eric-Emmanuel Schmidt, Martin McDonagh, Neil LaBute i Rafael Spregelburd. Malgrat tot, les influències més directes, com reconeix ell mateix, provenen del cinema (de directors com ara M. Night Shyamalan, Paul Thomas Anderson, Spike Jonze, Michel Gondry o Quentin Tarantino) i de la televisió (els Simpsons), com també del món dels còmics (d'autors com ara Daniel Clowes o Peter Bagge).

De Vilafranca del Penedès estant: una finestra al món

Geoestratègicament, el nucli neuràlgic de la seva activitat escènica no ha deixat de ser Vilafranca del Penedès, des d'on ha encetat una dinàmica teatral fins ara inèdita en una capital de comarques de dimensió mitjana. La tradició escassa que hi ha a la ciutat altpenedesenca i la visibilitat nul·la que, a Barcelona, té el teatre fet a les comarques catalanes ha obligat a obrir un camí complicat, per inaudit, en un medi difícil que tanmateix, a poc a poc, va consolidant espais teatrals i xarxes de relacions. De Vilafranca del Penedès estant, amb els actors Roser Blanch i Xavi Vallès, Casanovas fundà, l'octubre de 2004, Flyhard Theatre Company, en la qual, d'aleshores ençà, ha exercit de dramaturg i de director i ha estrenat els primers textos.

Casanovas, sense que sigui un vilafranquí prototípic, sinó ben al contrari, valora molt satisfactòriament el fet de poder tornar a la seva ciutat natal al vespre o a la nit i deixar la gran urbs barcelonina a una distància prudencial. A Barcelona, s'hi concentra el tant per cent més elevat de la professió teatral catalana, amb les seves picabaralles de cenacles que s'odien a mort, els seus egocentrismes portentosos que reclamen fidelitats grotesques i les seves vanitats bufades de poder que Casanovas troba ben poc interessants i ben allunyades de la feina de «fer teatre i explicar històries». La distància li facilita, doncs, de dedicar-se al teatre amb més llibertat de moviments, sense haver de patir les conseqüències d'una endogàmia malaltissa.

A més a més, la ciutat de Vilafranca del Penedès no únicament és el nucli d'actuació de la companyia Flyhard, sinó que, com a dramaturg, li serveix d'inspiració per als seus projectes futurs que pretenen parlar de l'ara i l'aquí: li permet de prendre la capital altpenedesenca com a model, un cercle de les anelles concèntriques, del tot català i del tot universal. Entre els projectes en què Casanovas treballa en l'actualitat, hi ha, per exemple, un text que s'intitula precisament *Vilafranca, la visita americana*, que enceta un cicle sobre la realitat catalana i que escriu en paral·lel a la revisió de *Gazoline*, una obra començada l'hivern del 2006 sobre els adolescents revoltats de la *banlieue* parisenca.

Escriure i fer teatre com una exploració de la realitat

Casanovas no es considera «escriptor» *stricto sensu*, ja que sempre li ha costat de mantenir un interès vocacional per la literatura. Fins que no descobrí la literatura dramàtica, en què podia seguir de prop l'acció dels personatges, no trobà el gust per la lectura. No s'acaba de sentir còmode tampoc amb la definició de «dramaturg», potser perquè li sembla una mica pomposa. Sigui com vulgui, com a lector, però també com a dramaturg, valora per damunt de tot, dels textos dramàtics, l'ambigüitat moral que contenen alguns personatges, les situacions de suspens i, en general, la capacitat per a traslladar-hi situacions que tenen un cert aire familiar.

El principal estímul que motiva Casanovas a escriure és el fet de reflexionar sobre un aspecte de la realitat propera que troba intel·ligible, sobretot perquè no acaba d'entendre la manera com s'hi acaren els altres. L'escriptura d'un text teatral és, per tant, una via ideal per a la descoberta: per a escoltar o imaginar opinions, de vegades fins i tot contraposades, sobre el mateix tema, i establir-hi un diàleg per mitjà del qual es posin en joc els caires diferents

que presenta el tema triat. En aquest sentit, el crític Francesc Massip, un dels més fermes i entusiastes valedors de la dramaturgia de Casanovas, conclogué, en valorar *Wolfenstein*, que les seves obres feien tombs i més tombs al voltant d'un tema recurrent: «els fils ocults que controlen el món».¹

Respecte a la relació entre la tríade dramaturg-director-actor, l'autor d'*Estralls* ha fet tots els papers de l'auca i pot parlar-ne en conseqüència. A parer seu, tots tres han de defugir el perill de l'adulació en benefici d'un treball de conjunt, de complicitats reals i no pas simulades. El dramaturg, que té la sort que els actors diguin les paraules que ha escrit, ha de ser prou corresponsable del muntatge i, en justa reciprocitat, ha de tenir en compte el treball dels intèrprets i oferir-los un text ple de desafiaments per al joc escènic. La figura del director, al seu torn, ha de poder reeixir a una doble comesa: d'una banda, deslligar-se del muntatge com si en fos un espectador aliè i, de l'altra, saber cohesionar i animar l'equip amb què treballa en benefici d'una bona comunicació i sintonia entre tots els integrants de l'espectacle. L'actor, *last but not least*, cal que es lliuri amb entusiasme al procés de creació, sense buscar el lluïment individual, sinó l'eficàcia d'equip.

Flyhard: una dramaturgia per a una companyia (o a la inversa)

La companyia Flyhard emprengué la seva trajectòria amb l'espectacle *Gebre*, estrenat el 27 de novembre de 2003 a la Sala Trinitaris de Vilafranca del Penedès i representat també al Teatre de la Riereta de Barcelona (de l'1 al 4 d'abril de 2004) i a la X Mostra de Teatre a la Sala Beckett (del 16 al 17 de novembre de 2004). Es tractava d'un primer text, escrit a la manera de Harold Pinter, en què el misteri i la indefinició dels personatges i de les situacions suscitarren dificultats de comprensió en el públic. Aquesta primera estrena de la companyia, que encara no s'havia batejat amb el nom de Flyhard, fou un bon punt de partida per a començar a adquirir experiència en el procés de creació i de muntatge d'un text, provar idees i posar els fonaments d'un equip de treball. Des d'aquest primer muntatge, Jordi Casanovas ha signat l'escriptura i la direcció dels espectacles de Flyhard, mentre que el repartiment ha anat a càrrec de la resta de membres de la companyia.

El novembre de 2004, les reformes endegades al Teatre Cal Bolet de Vilafranca del Penedès obligaren a ajornar el muntatge de *Neoburning Generation*, que s'hi havia d'estrenar. Mentre esperava poder-s'hi dedicar, i a fi de no aturar-ne el dinamisme, la companyia aprofità l'imprevist per treballar en *I Love TV*, un espectacle joc que abordava una primera aproximació reivindicativa de la cultura pop i partia de la premissa de cercar la part més positiva de la televisió. Amb *I Love TV*, la companyia prengué, per primer cop, el nom de Flyhard, una marca inventada que apareix a *Neoburning Generation* i que, a més de tenir l'avantatge de no aparèixer al cercador Google, suggereix irònicament una temerària companyia aèria de baix cost en l'era de la liberalització més salvatge.

Estrenat el 14 de novembre de 2004 al Forat del Pany, un cafè teatre de Vilafranca del Penedès, *I Love TV* es representà a Areatangent de Barcelona (del

¹ Francesc Massip, «Els inadaptats», *Avui*, 18-I-2006, pàg. 42.

15 al 18 d'abril de 2005), la Casa Baumann de Barcelona (l'11 d'agost de 2005) i l'Obrador d'estiu de la Sala Beckett a l'Argelaguer (l'11 de juliol de 2006). El fet d'entrar en la programació d'Areatangent determinà que, l'any següent, esdevingués companyia resident d'aquesta sala, ubicada en l'*off-off* de l'escena barcelonina, i, més endavant, accedir a la programació de la Sala Beckett, una de les alternatives més actives de la ciutat de Barcelona.

Neoburning Generation fou la primera producció confeccionada com a professionals, mercès a l'encàrrec que el Teatre Cal Bolet de Vilafranca del Penedès els féu d'una obra per a la programació de la temporada 2005-2006. El muntatge es convertí en un bon laboratori d'experimentació per a Flyhard que, durant els assaigs, temptejà camins i propostes escèniques, sobretot amb l'atenció posada en la recepció de l'espectador. *Neoburning Generation*, muntatge fundacional de Flyhard, va permetre de detectar també els límits i els condicionants de la companyia, el format adequat dels espectacles d'acord amb els mitjans a l'abast i el vincle de l'escenificació amb els continguts.

Després de l'estrena de *Neoburning Generation*, al Teatre Cal Bolet, el 17 de març de 2005, la companyia prengué consciència que l'aspecte lúdic del teatre era necessari per a poder «explicar un discurs o una idea». Flyhard deixà d'interessar-se, així doncs, pels textos que es basaven obsesidament en la recepció de l'espectador i començà a explorar la via més visceral de les emocions, amb el propòsit d'atrapar l'espectador, com fan Javier Daulte o Rodrigo García a la seva manera, emocionalment i, tot seguit, d'explicar-li les inquietuds o les preocupacions que hi ha al darrere dels muntatges de la companyia.

L'estiu del 2005, durant la Festa Major de Vilafranca del Penedès, Flyhard decidí de muntar una obra més lúdica que, després d'una sèrie de peripècies, finalment seria *Kuina katalana*, una peça escrita a corre-cuita que, com analitzarem més endavant, satiritza i parodia a cor què vols la febrada culinària dels catalans. Estrenada a la Sala Trinitaris de la capital alpenedesenca, el 24 d'agost de 2005, el muntatge aconseguí un èxit notable entre el públic vilafranquí i contribuí a experimentar sobre una veta dramaturgica molt més còmica i desimbolta.

Poc després, amb motiu de l'obtenció del premi Marqués de Bradomín 2005 per *Andorra* i la subvenció atorgada per a l'escenificació, la companyia féu una aturada tècnica en el procés de creació de la trilogia *Hardcore Videogames* i muntà l'obra guardonada, per assegurar d'aquesta manera una certa tranquil·litat econòmica. *Andorra* no s'ajustava a l'estil de Flyhard i la resposta del públic no fou gaire satisfactòria, però va permetre d'estrenar per primer cop, el 22 d'agost de 2006, en una sala alternativa de Barcelona, el Versus Teatre, i també per primera volta cridà l'atenció de la crítica teatral barcelonina, particularment de Francesc Massip, crític titular de l'*Avui*.² *Andorra* serví, així mateix, com a experiència per refermar el camí encarrilat amb la trilogia *Hardcore Videogames*, autèntica carta de presentació de la companyia en l'escena professional de Barcelona.

Acabada l'aventura de *Neoburning Generation*, primera producció amb diners i mitjans, la companyia Flyhard es veié obligada a reprendre de nou les activitats i a professionalitzar-se de manera més definitiva. És per això que

² Vegeu Francesc Massip, «L'amor en cadira de rodes», *Avui*, 27-VIII-2006, pàg. 40.

plantejà un projecte molt més ambiciós, la trilogia *Hardcore Videogames* (*Wolfenstein*, *Tetris* i *City/Simcity*) que, com veurem, els permeté de donar-se a conèixer a Barcelona, una plaça de molt difícil accés per al teatre fet a comarques. El setembre de 2005, amb la perspectiva de la professionalització, Casanovas refundà la companyia, ara ja com una productora, amb el nom de Flyhard Produccions SL (www.flyhard.org) i amb la implicació activa dels actors Roser Blanch, Clara Cols, Pablo Lammers i Sergio Matamala.

La trilogia *Hardcore Videogames* començà a definir-se el mateix setembre de 2005 com a buc insígnia de la refundada Flyhard Theatre Company. La intenció inicial era confeccionar un tríptic per aconseguir el compromís de tots els membres de l'equip en un projecte de llarga durada (tot un any) que suposés un salt endavant en la trajectòria de Flyhard. La constatació que els muntatges que la companyia havia fet a Vilafranca del Penedès havien tingut una repercussió nul·la a Barcelona els emmenà a començar de zero, sense pressupost ni mitjans, en un espai *off-off* com Areatangent, situat als llímbs del circuit professional de la capital catalana. La trilogia era un *tour de force*, un vaitot, una inversió de temps i energies, a partir de la qual la companyia es plantejaria si pagava la pena de continuar o no, segons l'interès que despertés la proposta.

Durant el 2006 i el 2007, successivament, Flyhard estrenà *Wolfenstein* a l'Areatangent, el 12 de gener de 2006; *Tetris*, a la mateixa sala, el 20 d'abril del 2006, i *City/Simcity* a la Sala Beckett, el 30 de gener de 2007, en la qual inaugurà el cicle «2007, tot un any! de teatre català contemporani». La trilogia fou, sense cap mena de dubte, la plataforma de llençament de la companyia i la *revelació* d'un nou dramaturg. Des de les pàgines de l'*Avui*, Francesc Massip situà Casanovas, amb un ribet hiperbòlic, com el representant de «la generació dels videojocs».³ O, des de *La Vanguardia*, per posar un altre exemple, Joan-Anton Benach, degà de la crítica barcelonina, aplaudí el muntatge *City/Simcity* sense reticències, tot saludant Casanovas com «un bromista de mucho cuidado» que havia demostrat que el teatre podia «emitir parecidos parpadeos hipnóticos que la pantalla manipulada desde una consola electrónica».⁴

Flyhard en ple vol

A partir de la trilogia *Hardcore Videogames*, Flyhard ha desenvolupat un treball propi de creació de muntatges teatrals que presenta diverses fases. Primerament, els membres de la companyia estableixen una mena de debat a partir d'unes premisses que acoten la temàtica de l'espectacle. Com a director, Casanovas planteja el tema de debat i, de manera informal, tots els membres de la companyia comenten què en pensen i n'expliquen casos que coneixen de prop. A poc a poc, miren de polir les opinions més tòpiques per a deduir-ne altres perspectives o defensar altres posicions. Aquest primer treball de debat entre els membres de la companyia serveix per a perfilar la temàtica, però també l'ambient, l'atmosfera, l'orientació general que prendrà el muntatge.

El primer dia de treball amb el text, Casanovas ofereix a la companyia un esborrany inicial, d'unes vint pàgines, del començament de l'obra que, a tot

³ Francesc Massip, «La generació dels videojocs», *Avui*, 11-IX-2006, pàg. 55.

⁴ Joan-Anton Benach, «Hipnótico y feliz parpadeo», *La Vanguardia*, 3-II-2007, pàg. 47.

estirar, correspon al primer quart de l'espectacle, i reclama als actors que, l'endemà, ho memoritzin per treballar-hi més a fons. Aquesta dinàmica es repeteix amb cada nou fragment textual que Casanovas aporta als actors a mesura que avança el procés de creació del muntatge. Si durant el treball d'assaig, observa que hi ha escenes que no funcionen, les canvia de cap i de nou i es refà l'assaig amb el text renovat. A *City/Simcity*, per exemple, la companyia disposa de tres començaments diferents amb personatges totalment nous. A *Tetris*, en canvi, abans de res, Casanovas demanà als actors que definissin els personatges que havien interpretat a *Wolfenstein* i, a partir d'això, en creà uns altres d'antagònics i, en conseqüència, de complementaris.

En totes tres peces de la trilogia consagrada als videojocs, la intenció de Casanovas fou aconseguir fer obres al més corals possibles per afavorir el treball en equip. Aquesta manera de trescar suposa, naturalment, moltes limitacions per al dramaturg, que ha d'adaptar-se al treball d'assaig i error amb la companyia, però alhora, a més de generar històries noves i interessants per a propostes futures, n'estimula l'enginy i la imaginació, perquè li exigeix de buscar solucions escèniques més complexes i elaborades. Amb aquest esforç d'equip es pretén de confegir textos «populars, però intel·ligents», que arribin sobretot a un públic jove, el qual gairebé mai no va al teatre.

Flyhard vol defugir d'un teatre «aburgestat», com el que ocupa la major part de la cartellera catalana actual, i es proposa d'adreçar-se a un públic que tingui ganes de «jugar», de «creure en la ficció, de vegades força extraordinària» que presenta a l'espectador. Un cop entra en el joc a què el conviden a participar, un cop se l'ha atrapat emocionalment, la companyia mira d'oferir-li, com qui no vol la cosa, una visió del món que podria ser titllada d'escèptica o pessimista (els textos no acaben mai en *happy end*), però que, en realitat, té molt de lúcida i inconformista. En tot cas, a partir d'una reflexió sobre quina és la cosmovisió de l'espectador al qual es vol adreçar el muntatge, l'objectiu principal és incomodar-lo, esquarterar-li les idees rebudes, sacsejar-lo i *llençar-li* una mirada diferent sobre un tema determinat.

Una dramaturgia incipient sobre temes contemporanis

La dramaturgia de Jordi Casanovas, escrita en els darrers cinc anys (2002-2007) i multipremiada,⁵ s'alimenta de dos filons que s'entrecreuen i es vivifiquen l'un a l'altre: l'escriptura en solitari, d'acord amb una sèrie d'interessos personals, i la pensada per a la companyia Flyhard, que respon a una dinàmica pròpia, molt influïda pel treball amb els actors. Els dos tipus d'escriptura acostumen a respondre a un procés de creació molt compulsiu, que defuig volgudament l'excessiva elaboració i que treballa l'espontaneïtat i la immediatesa. Tots dos filons, molt atents a l'escena, comparteixen unes temàtiques i unes constants semblants que, en el segon, es nodreixen de les aportacions que es produeixen progressivament durant l'escenificació dels textos.

⁵ Casanovas ha obtingut els premis Josep Robrenyo 2002 per *Les millors ocasions*; Ciutat d'Alcoi 2005 per *Beckenbauer*; Marqués de Bradomín 2005 per *Andorra*; Eduard Escalante dels Premis Literaris Ciutat de València 2006 per *Estralls*, i, recentment, Serra d'Or de Teatre 2006 per la trilogia *Wolfenstein*, *Tetris* i *City/Simcity*.

Es tracta d'una dramaturgia incipient, preocupada per les temàtiques més contemporànies, que es troba en procés de definició i maduració intel·lectuals i que, per tant, continua ampliant-se i ramificant-se de manera oberta. A grans trets, entre les obres conegudes, moltes de les quals romanen inèdites encara (indiquem entre parèntesis l'any d'escriptura), podem establir relacions en díptics o tríptics tematicoestilístics que, val a dir-ho, es troben oberts a noves contribucions: la violència imprecisa, però letal, a *Les millors ocasions* (2002) i *Gebre* (2003); la defensa de la televisió a *I Love TV* (2004) i *Terrorismes assortits* (2006); la vivisecció de la generació de la «modernitat líquida» a *Neoburning generation* (2005) i *Andorra* (2005); la sàtira de comportaments i la paròdia de gèneres a *Kuina katalana* (2005) i *Beckenbauer* (2005); i les expectatives precàries de la joventut, en la trilogia *Hardcore Videogames*, integrada per *Wolfenstein* (2006), *Tetris* (2006) i *City/Simcity* (2007).⁶

Així, les primeres peces escrites per Casanovas, *Les millors ocasions* i *Gebre*, tenen una manifesta influència pinteriana que deixa espais d'indefinició, pobla de forats el llenguatge i capgira del tot o manté vacil·lant les expectatives de l'espectador. *Les millors ocasions*, influïda també per la violència implosiva de Sarah Kane (*Blasted*, 1995), posa en tensió tres personatges, dos segrestadors i torturadors a sou (Brno, el dandi, i Crept, el bàrbar) i una de les seves víctimes, un alt directiu d'una gran empresa (Agnol). Per a qui treballen? Per què han perpetrat el segrest? No interessa tant explicitar-ne els motius, sinó explorar els topants d'una situació en què la dinàmica de poder és aparentment molt clara: els rols estan ben delimitats, però els límits de cinisme i de crueltat *gore*, de sang i fetge, a la manera de Quentin Tarantino, a què es pot arribar són imprevisibles.

Gebre, escrita durant els assaigs expressament per a tres intèrprets, és una proposta que indaga sobre les capacitats expressives del llenguatge teatral i que juga amb el temps i les potencialitats interpretatives de les actrius. D'una abstracció considerable, com el Pinter més críptic, l'obra acara tres personatges femenins indefinits (Roser, Clara i Marina) que, al bell mig de l'hivern, es retroben en l'interior d'una casa de muntanya d'estètica kitsch. Els tensos i densos diàlegs entre les tres dones deixen emergir, entre opacitats molt marcades, les interrelacions afectives de cadascuna amb les altres dues i, en el fons de la trama, la implicació en un crim i el sentiment de culpa que se'n deriva. L'estructura en dues parts simètriques permet de fer anar endavant l'acció (*forward*), en la primera, de manera que l'espectador perd informació rellevant de la trama, o rebobinar endarrere (*rewind*), en la segona, amb l'objectiu de completar els fragments el·líptics i, a la fi, d'ampliar-ne el sentit per relació i suma dels elements de la història.

Com a defensor a ultrança de la televisió, Casanovas ha dedicat dos textos volgutament reivindicatius del mitjà: *I Love TV* i *Terrorismes assortits (com una caixa de galetes)*, dues peces que mantenen afinitats amb *Neoburning Generation*

⁶ Només han estat editades en llibre: *Andorra* (Madrid: Injuve, 2006); *Beckenbauer* (Barcelona: Edicions 62, 2006), dins de la col·lecció El Galliner/Teatre (núm. 195), i *Wolfenstein. Tetris. City/Simcity* (Barcelona: Rema12, 2007), dins de la col·lecció En Cartell (núm. 18). D'altra banda, *Les primeres ocasions* va aparèixer en les pàgines de la revista *Assaig de Teatre* de l'AIET (núm. 41, març de 2004, pàg. 115-135) i tres dels monòlegs inclosos a l'espectacle *I Love TV* s'han publicat amb el títol *M'agradaria viure sempre davant o darrere la televisió* a la revista *Pausa* de la Sala Beckett (núm. 23, març de 2006, pàg. 128-143).

pel retrat psicosocial que ofereixen d'una generació. *I Love TV*, molt relacionada també amb la trilogia *Hardcore Videogames*, tant per la temàtica com pel públic a què va adreçada, enllaça diversos monòlegs per a ser representats davant d'una càmera de vídeo i visualitzats per l'espectador en un aparell de televisió o en una gran pantalla. Els actors desgranen suaument davant d'un micròfon i una càmera les històries personals de diversos joves prototípics o de teleaddictes empedreïts – espècimens, en suma, del *present líquid* que ha teoritzat Zygmunt Bauman⁷ que confessen el seu lligam «sentimental» amb el mitjà. Entre la sàtira i l'humor eixuts, els personatges d'*I Love TV* conceben la televisió no pas com una «caixa beneïta» alienadora, sinó com una finestra per al coneixement del món.

Terrorismes assortits és una peça breu, escrita per al programa d'Areatangent emès per Comràdio el 22 de juliol de 2006, en què Casanovas recupera l'estil dels monòlegs d'*I Love TV*, perquè els considera més adients per al mitjà radiofònic. Els tres monòlegs de *Terrorismes assortits* aborden, en forma de testimoni personal de tres joves, algunes de les «malalties socials» del segle XXI: l'epidèmia com a metàfora del control social (Elena); la precarietat laboral que condemna el jovent a viure de salaris miserables (Marina), i la nostàlgia de les generacions *integrades* que evoquen el Maig del 68 com una justificació del seu nou estatus (Esther). En els tres casos, la confessió de cada problemàtica individual cova la impotència desprietada davant d'una societat que ignora els qui queden invisibilitzats pel sistema i es clou amb la intenció de fugir-ne per la via de la rebel·lia destructiva.

La visió sobre la generació coetània del jovent de vint-i-tants anys, un dels temes que més inquieten Casanovas, té un tractament ben especial a *Neoburning Generation* i a *Andorra*. *Neoburning Generation*, com hem comentat, la primera producció professional de la companyia, és un text al·lucinat que es deu a l'experimentació incipient de l'equip Flyhard i, en especial, a la investigació que la companyia fa de la capacitat receptiva del públic. Amb el subtítol «aquesta és la teva nova forma de vida», *Neoburning Generation* combina dues trames que s'enllacen per mitjà de breus monòlegs i que s'entrecreuen (amb escenes paral·leles i tot) fins a convergir: d'un costat, la fugida desesperada de Sònia i Bez, dos joves de la postmodernitat més insulsa amb vel·leïtats creatives, cap a una escapada «trepidant» a l'estil de *Bonnie and Clyde* (1967), d'Artur Penn o la saga posterior, però amb l'empremta de *Pulp Fiction* (1994), de Quentin Tarantino, i, de l'altre, les peripècies de la parella de *polis* Estruch & Drexler, representants de «la llei i l'ordre» com els pioners Starky & Hucht, que perseguiran els dos pròfugs, acusats d'assassinar «una mena de déu» i embolicats amb assumptes mafiosos.

A través d'aquesta història, estripada, grotesca i antièpica, de perseguits i perseguidors, Casanovas escarneix, tant en l'estètica com en els diàlegs, l'omnipresència pavloviana de la publicitat i els seus missatges o tècniques falsaris, i també altres patologies contemporànies: la coentor de les modes artístiques, l'obsessió per la novetat *dernier cri*, la superficilitat de les *adscripcions anti*, el consumisme més devastador, etcètera. *Neoburning Generation* conjumina un estil narratiu més fragmentat, amatent al que diuen els personatges i deslligat de l'acció, en la primera part, amb un altre de més

⁷ Vegeu Zygmunt Bauman, *Le présent liquide. Peurs sociales et obsession sécuritaire* (París: Seuil, 2006).

convencional en què s'atorga prioritat a l'acció i al que fan els personatges, en la segona. Això no obstant, la clau de volta de l'obra, com d'altres peces casanovasianes, és activar mecanismes de narració cinematogràfica, que l'espectador pot reconèixer fàcilment, per afavorir l'evolució del «joc»: sense un assassinat, no hi ha persecució, sense l'embolca que fa fort, no hi ha joc i, en conseqüència, no hi ha història.

Escrita en un moment d'inactivitat de la companyia Flyhard, *Andorra* és un exercici d'estil, una paròdia de l'ensucrada comèdia *de bon rotllo*, engiponada en poc més d'una setmana, que es proposa de sondejar el «romanticisme edulcorat», un dels aspectes més anòmals en la dramaturgia de Casanovas. *Andorra* és una radiografia d'una generació, la dels joves dels vuitanta, molt més endolcida que *Neoburning Generation*, que explica les tribulacions de Manu, un jove carregat de manies i complexos que no pot acomplir el somni de viatjar a Andorra, meca del consumisme popular desenfrenat i Ítaca a la qual val més no arribar. Manu té la virtut de la inconveniència, la incapacitat d'expressar els sentiments més íntims i el mèrit d'una ingenuïtat sense malícia. El seu monòleg, encarat al públic, serveix de fil conductor per relatar les etapes del viatge impossible a la capital andorrana i per assistir a l'evolució de dues relacions sentimentals que esdevindrien una versió naïf d'allò que Baumann titlla d'*amor líquid*. Una d'aquestes relacions, la de Manu amb Marta, una jove postrada en una cadira de rodes, té l'encert de tractar, amb una naturalitat plagada de silencis, la vida quotidiana dels discapacitats físics. Com passa en altres textos *generacionals* de Casanovas, les converses entre els personatges joves d'*Andorra* ofereixen la visió d'una realitat, la nostra, en què l'alimentació sintètica, l'emprenyadora *policy correct*, la inestabilitat emocional dels humans o la fragilitat o la virtualitat de les relacions fan pensar en el paradigma futurista d'Aldous Huxley a *Un món feliç* (1932).

La sàtira més desacomplexada campa en *Kuina katalana* i *Beckenbauer*, dos textos que mantenen un triple lligam: el tractament de la paròdia de gèneres, el ritme escènic molt cinematogràfic i el to desenfadat, grotesc, de situacions i personatges. *Kuina katalana* parteix de *The Karate Kid* (1984), de John G. Avildsen, un film de culte per a l'estètica pop, per satiritzar l'obsessió culinària que ha envaït els mitjans de comunicació i el calendari festiu dels catalans. La línia d'exploració de *Kuina katalana* s'inscriu en la recuperació irònica de subgèneres molt marcats que duen a terme, seguint l'estela de Tarantino, alguns directors de cinema, com ara Michel Gondry o Spike Jonze. Els personatges de *Kuina katalana*, joves estudiants d'hosteleria, es troben embolicats en una cursa competitiva, en què s'enfronten la nova cuina i la tradicional, per aconseguir ser els cuiners més psicodèlics i moderns del país. Seguint el fil argumental de *The Karate Kid*, paral·lelament a la preparació per a la gran batalla, que acaba essent un concurs culinari similar als programes televisius de proves eliminatòries, es descabdella una relació sentimental triangular (Anna, Joan, Marta), que també es planteja en termes competitius i que torna a ser un exemple irònic de l'*amor líquid* baumanià.

Beckenbauer és un exercici d'estil que parteix d'un desafiament que Casanovas s'autoimposà: escriure una comèdia estripada com les que s'acostumen a veure als teatres comercials. Mogut per aquest repte, en uns quinze dies, Casanovas escrigué *Beckenbauer* que, com *Andorra*, escarneix paròdicament un estil dramaturgic, el de la comèdia comercial *ben feta* de més èxit, que es troba

molt lluny de la seva dramaturgia més personal, que és la que trobarem a *Estralls*. La paròdia dels *reality show* de la televisió (dels de l'altura de *Diario de Patricia*, d'Antena 3) i la sàtira de la èria viril pel futbol (una autèntica ofuscació nacional) o de la nova sensibilitat femenina (deutora també, a més dels programes *rosa*, del glamour de les revistes *Cosmopolitan* o *Hola*) són el teló de fons del delirant segrest d'una presentadora de televisió (anomenada precisament Patricia) que perpetren dos addictes del futbol amb la masculinitat ferida. Les escenes del segrest es relliguen amb les de la dona d'un d'aquests maníacs de l'esport de la pilota que, amb el seu jove amant, s'empolaina a consciència per sortir a la televisió i confessar el seu idil·li davant de la pantalla. La situació generada pel rapt de Patricia, en què els segrestadors reclamen l'eliminació dels programes de *tele escombreries* de la cadena, es tensa jocosament fins a la sobtada aparició de Beckenbauer, un dels referents del futbol mundial i un dels mites fetitxe dels dos segrestadors, transmutat en una mena de misteriós messies d'una secta mística d'inspiració lul·liana.

Partint del treball d'equip que hem comentat més amunt, Casanovas aborda en la trilogia *Wolfenstein*, *Tetris* i *City/Simcity* tres àmbits de sociabilitat diferents de la joventut actual i, des del punt de vista de la forma, ho fa amb la barrija-barreja deliberada de gèneres clàssics cinematogràfics: l'agarofòbia social, per mitjà de la ciència ficció i el western, a *Wolfenstein*; la manca d'autoestima, a través del melodrama i el film de terror, a *Tetris*, i l'ansietat laboral, a costa de les pel·lícules de viatges en el temps –amb anades i tornades– i d'atracaments perfectes, a *City/Simcity*. En tots tres casos, ens trobem, tal com suggereix el títol de la trilogia, amb tres psicopatologies *dures* que apunten al *cor* o a l'*ànima* de la joventut coetània.

Les tres peces, inspirades en els esquemes narratius dels videojocs del mateix nom i influïdes per l'estètica pop, complementen el retrat generacional de *Neoburning Generation* i al·ludeixen també a una amenaça externa, sense rostre, contra la qual els personatges es rebel·len infructuosament: la violència del sistema social en un món postorwellià, a *Wolfenstein*; el dictat de les modes de la postmodernitat més insulsa, a *Tetris*; l'oligopoli de les multinacionals del mercat i del pensament en una goblalització invisible i demolidora, a *City/Simcity*. Al mateix temps, en totes tres obres de *Hardcore Videogames*, els personatges persegueixen una via d'escapament, una fugida fal·laç d'un món hostil que detesten: la teotecnològica, per a millorar l'espècie humana i atènyer la felicitat (*Wolfenstein*); la pseudoartisticointel·lectual, per a omplir el buit emocional o sentimental (*Tetris*), i la insubordinació laboral, per a desestabilitzar l'immobilisme d'una empresa transnacional (*City/Simcity*).

Arquetipus de la *generació líquida*, els personatges de la trilogia tenen assimilades unes formes de vida (cinema, música, tv, internet, mòbils), pròpies de l'era audiovisual i, especialment, de la digital, i viuen en un entorn socioprofessional inclement, precari o explosiu, que els reclou a si mateixos (*Wolfenstein*), en vampiritza les febleses (*Tetris*) o en treu el pitjor de cadascú (*City/Simcity*). Els joves de *Hardcore Videogames* –freaks messiànics, postmoderns amb ínfules intel·lectuals o executius devaluats– no tan sols brinden un mostrari dels histerismes i paranoies de la societat contemporània, sinó que, més enllà de la sàtira, la ironia, la paròdia o l'humor i, fins i tot, més enllà de la hipèrbole com a recurs de ficció, descriuen un panorama (preludi futurista?) que

no deixa de ser desolador: el buit i el *non sense*, l'atròfia emocional, la liquació de valors i referents, la precarietat laboral i social, l'anorèxia lingüística i comunicativa, la violència omnipresent, etcètera.

***Estralls* o els efectes reactius i destructors de la guerra**

Estralls és un text que Casanovas, excepcionalment, ha anat reescriuint de manera reposada de l'estiu del 2003 a l'estiu del 2005.⁸ El mateix autor confessa que és una de les peces que li plauen més, una de les més personals, i que li ha suposat més hores de reescriptura i de poliment. Molt menys circumstanciada que les altres, en particular que les obres escrites per a Flyhard, *Estralls* tracta un tema pràcticament inèdit en la dramaturgia casanovasià: els efectes reactius i destructors de la guerra. No és cap guerra en concret, tot i que recordi molt la de Bòsnia (1992-1995) o la de Kosovo (1996-1999), sinó una paràbola de la capacitat anorredora de qualsevol guerra.

Els personatges d'*Estralls* fan pensar en algunes de les obres literàries clàssiques sobre temàtica bèl·lica, com ara *Woyzeck* (1879), de Georg Büchner, *Les aventures del bon soldat Svejk* (1923), de Jaroslav Hasek, o *El coronel Ocell* (1999), de Hristo Boitxev, per citar-ne algunes de ben eloqüents, però el tractament dramàtic s'acosta més al teatre expressionista de *Hinkemann* (1923), d'Ernst Toller, a l'èpic de *La mare Coratge i els seus fills* (1939), de Bertolt Brecht, a l'absurd de *Tot esperant Godot* (1954), de Samuel Beckett, i molt especialment a la dramaturgia política de Harold Pinter, sobretot a *La llengua muntanyesa* (1984) o *El nou ordre mundial* (1991).

A *Estralls*, el nucli de l'anècdota argumental es redueix a l'anada al front d'un jove soldat a qui la seva mare –com una Coratge *neoon* nord-americana– espera a defensar la pàtria i l'orgull familiar. Malgrat que no vol anar a la guerra, el jove soldat es veu obligat a allistar-se per força i a cometre tota mena de barbaritats contra la població civil. Traumatitzat per la carnisseria en què ha participat entre l'ofuscació de la tropa, el jove militar no pot avesar-se a l'horror, com li reclama amb condescendència el seu general, i determina d'autoimmolar-se. Al voltant d'aquest nucli, com especificarem més endavant, s'hi desenvolupen tres trames més que versen sobre les conseqüències destructives de la guerra i que tenen el contrapunt més esborronador en les escenes protagonitzades per un nen i una nena que juguen, sense por, en un parc d'una ciutat de la rereguarda més acostada al front.

Així i tot, un dels temes fonamentals d'*Estralls* és la despersonalització o la degradació física, mental o simbòlica dels qui viuen la guerra. Les formes en què es presenta aquest procés de deshumanització poden ser tan múltiples com els efectes nocius dels conflictes bèl·lics: 1) l'eutanàsia moral del Soldat que, desesperat per l'horror de la guerra, es fa disparar un tret per acabar amb la seva vida; 2) l'autoengany de la Dona que, amb la urna de les seves cendres als braços, cerca el marit soldat; 3) el rebaixament de rang del General, que es desfà de les seves insígnies, perquè no vol assumir més responsabilitats, i que, en una ironia brutal, es converteix en el «fill adoptiu» de la mare del soldat que ha assassinat; 4)

⁸ *Estralls* tingué una primera versió, escrita l'estiu de 2003, en uns moments en què Casanovas estava molt interessat en Thomas Bernhard i el Pinter més polític.

l'amnèsia de l'Home que, trasbalsat per l'absurd de la seva missió, perd les paraules i vol tornar a néixer, o 5) l'aprenentatge progressiu dels soldats Mark i Earl que, partint de la por, acaben trobant l'erotisme del fet de matar. En un sentit invers al d'aquestes formes de despersonalització, el Nen descobreix, en la darrera escena, el perquè de la por i, com a conseqüència, entra de cop, traumàticament, en el món adult.

La seqüencialització temporal no és linial, sinó que fa recular i avançar les trames principals perquè l'espectador reconstrueixi i enllaci els fils de la història i pugui completar-ne d'aquesta manera el sentit. Així, l'ordre «lògic» de les trames (i la cronologia interna d'aquestes que indiquem entre parèntesis) fóra la següent : a) la de l'Home amnèsic (13, 10, 1), que esdevé el missatger de la mort, portador de les cendres del marit a la Dona (13, 6, 8); b) la dels joves soldats desorientats, Mark i Earl, que s'acostumen a la mort i aprenen a matar (2, 5, 7, 11, 14 i epíleg); c) la del Soldat que es fa matar (3, 1, 6), la seva Mare (10, 3, 12) i el seu General (6, 8, 12), i d) la protagonitzada pels nens (4, 9, 15 i epíleg). Les trames b) i d) són contínues, mentre que les altres s'organitzen discontinuament en el temps. L'alteració deliberada de l'ordre cronològic permet de mostrar, sense cap mena de dramatisme, com un tot interrelacionat (els números coincidents esdevenen els nòduls d'enllaç de les trames), els caires més esfereïdors de la destrucció múltiple provocada per la guerra.

Estralls presenta un espai central que és el del camp de batalla, un *no man's land*, «un camp brut i fumejant», «un terreny àrid», presumptament situat entre els fronts dels dos exèrcits (escenes 1, 2, 5, 7, 11, 14). Al costat d'aquest espai metafòric, figuratiu, diverses escenes tenen lloc en la rereguarda més o menys immediata: l'indret de comandament del General (6, 8), la casa vella o el poble de la Mare (10, 12), el parc on juguen els nens (4, 9 i 15) i la casa de la Dona (13). La indefinició dels espais atorga tot el pes del *sentit* a la paraula que, amb una expressió minimalista, aconsegueix concentrar el pinyol narratiu de la història i la força simbòlica que conté.

Amb un humor sense concessions, a estones macabre i tot, *Estralls* capta la manca de valor, la insolidaritat original i la relativitat de la vida humana en el front i en la rereguarda; l'absurditat de la disciplina dels soldats, carn de canó de totes les guerres, que s'acaren a la bestialitat més inimaginable, o els anomenats «efectes col·laterals» –un eufemisme infame– de les confrontacions bèl·liques més modernes i sofisticades, i, per això mateix, més mortíferes, sobretot per als innocents de totes les guerres. No hi ha res que s'escapi a la destrucció, ni a la maldat extrema dels humans en temps de guerra. Ni en el món dels infants, un món sense por, un món iniciàtic, la brutalitat de la guerra no admet cap treva. N'hem tingut una prova ben esgarrifosa en les neoguerres més recents: el Golf, Kosovo, l'Afganistan o l'Iraq.

Una dramaturgia oberta i prometedora

La dramaturgia de Jordi Casanovas beu dels models de la narrativa audiovisual, fusiona gèneres, influències i estètiques molt diverses en una barreja detonant d'inspiració pop i kitsch que, al cap i a la fi, vol *toucher* els espectadors més joves. Amb llenguatges contemporanis i pastitxos variats, les seves obres

reflecteixen, per activa o per passiva, les psicopatologies de la joventut actual: les seves manies, les seves il·lusions o les seves pors. Per raons d'estricta edat biològica, Casanovas participa d'aquesta generació que, seguint Zygmunt Bauman, hem qualificat de *líquida*, perquè viu en la pell la incertitud de la societat contemporània, l'obsessió pel canvi i la novetat constants, la fragilitat de les relacions socials o afectives, el culte a l'efímer i als projectes a curt termini, etcètera. Potser, justament pel fet de ser-ne partícip, també pot parlar-ne amb més empatia i coneixement de causa i pot atrevir-se a mostrar-ne, sense subterfugis, les grandeses i misèries.

Algunes de les primeres obres de Casanovas són el resultat d'una escriptura compulsiva, molt espontània, directa i atenta al present, escrita de vegades a cop calent per a fornir de material la companyia Flyhard, emprendre nous muntatges i continuar endavant. No són peces arrodonides, i algunes, encara que l'autor es complagui en les impureses, pequen d'excessos i deixen veure els sargits o la descara expressiva. Però, si més no, aquestes primeres temptatives han permès d'experimentar en formes i en solucions escèniques, i de provar-les i revisar-les en el procés d'assaigs i d'aprenentatge. La solidesa dramàtica d'*Estralls*, que és deutora del rodatge d'un quadrienni de dedicació absorbent i tenaç al teatre, fa preveure un futur brillant per a aquest dramaturg de 28 anys nascut a Vilafranca del Penedès.

Francesc Foguet i Boreu
Universitat Autònoma de Barcelona, primavera de 2007