

DEL VERB FET CARN

Francesc Foguet i Boreu
Universitat Autònoma de Barcelona

Una primera deducció de risc: l'obra teatral de Joan Casas esdevé una extensió de la seva reflexió teòrica. Sense la segona, no s'explicaria la primera. Els seus textos responen a una poètica precisa que és deutora del fet de *pensar el teatre* a consciència, fins al punt que, en certa manera, tradueixen en escriptura una afinada concepció dramaturgica. De fet, l'escriptura és l'últim esglaó d'una dedicació polivalent al teatre que el dugué a fer d'actor i músic, ajudant de direcció, dramaturg – en l'accepció alemanya del terme –, gestor públic, traductor, crític i assagista.¹ Si el conjunt de l'obra dramàtica casasiana ha de llegir-se a

¹ Casas començà fent teatre, com a actor, a L'Hospitalet de Llobregat, la seva ciutat natal, el 1966, a 16 anys, amb el grup Alpha 63 que, posteriorment, prengué els noms de Grup de Teatre Popular (GTP) i, a partir de 1971, Grup d'Acció Teatral (GAT), on, fins al 1983, féu d'actor, músic, dramaturg i ajudant de direcció (vegeu, sobre l'etapa professional del grup, Gonzalo Pérez de Olaguer, *Els anys difícils del teatre català. Memòria crítica*, Tarragona, Arola, 2008, p. 142-148). Com a dramaturg professional, en el sentit alemany, treballà amb el director d'escena Antonio Malonda, per a qui, entre el 1984 i el 1987, va fer la dramaturgia d'*Antígona*, de Sòfocles-Brecht; *La luna en un charco*, una creació col·lectiva, i *La tragedia de Coriolano*, de Shakespeare-Brecht, i amb Paco Obregón, fundador de la companyia basca Geroa, per a qui va escriure *¿...Y Antígona?* (vegeu Joan Casas, «Escribir para Geroa», *El Público*, núm. 53, febrer de 1988, p. 42). Pel que fa a la seva faceta de crític teatral, col·laborà al *Diari de Barcelona* (1987-1990), *El Observador* (1991) i *Avui* (1991-1993). L'estiu de 1989, formà part de l'equip fundador de la revista *Escena*, en la qual, fins al 1993, signà articles amb el seu nom i amb el pseudònim «Ramon Boi». Integrà també l'equip de redacció de la revista *Pausa*, de la Sala Beckett, des de l'octubre de 1989 i, del 1992 al 1995 (núm. 11-19), en fou el director. Ha publicat articles de temàtica teatral a les revistes *ADE Teatro*, *Primer Acto*, *El Público*, *Lletra de Canvi*, *Vivir en Barcelona*, *Barcelona Metròpolis Mediterrànea*, *Transversal* i *Serra d'Or*. Quant a l'assagisme teatral, caldria tenir en compte també el seu llibre *Diderot i el teatre* (1986) i els nombrosos textos liminars a obres de Tankred Dorst (*Gran imprecació davant la muralla de la ciutat* i Töller, 1985), Henrik Ibsen (*Espectres*, 1989, i *Casa de nines*, 1997), Marivaux (*La disputa*, 1989), José Sanchis Sinisterra (*¿Ay, Carmela!*, 1989), Joan Oliver (*Teatre traduït*, 1990), Carlo Goldoni (*Memòries*, 1993), Jordi Sala (*Quan*

la llum d'una manera determinada d'*entendre el teatre*, tampoc no pot deslligar-se, si més no, de la seva consagració – massa dispersa – a la crítica i a l'assagisme teatrals. En aquests àmbits, Casas ocupa l'espai del franc tirador ben informat que, des de la perifèria dels centres de poder i amb les antenes posades en les tendències més innovadores de l'escena europea, escriu el que vol i fa la seva pròpia guerra. Quina? Bàsicament: l'exploració del *sentit* que tenen les arts escèniques no tan sols des del punt de vista teatral, sinó també en l'«imaginari social».² No és endebades que, entre els models teòrics i crítics que Casas es fa seus, hi hagi des de Diderot fins a Jean-Pierre Sarrazac, tot passant per Lessing, Josep Yxart, Peter Brook, Jean Vilar, Antoine Vitez o Michel Vinaver.

Qüestionar la institució

Com a instigador teatral, Casas sempre ha formulat més preguntes incòmodes que no pas ha donat respostes plàcides. La seva prosa crítica, indagatòria, plena de jocs irònics i de picades d'ullet, de divagacions intencionades, toca ferides obertes i reclama responsabilitats a qui escaigui. Des d'una distància saludable, Casas ha estat molt crític amb el procés d'institucionalització de l'escena catalana de les darreres dècades i, en especial, amb el projecte del Teatre Nacional de Catalunya.³ També ha expressat els seus dubtes sobre la presumpta «nova dramaturgia catalana» que, al seu entendre, *encara* seria inexistent. Per dues raons: d'una banda, per l'espai «marginal» que – si es compara amb altres cartelleres europees – ocupa l'escriptura teatral en la colonitzada indústria del sector «espectacles» i, de l'altra, per la

arriba el migdia, 1995), Jean Vilar (*El teatre, servei públic*, 1997) i A. P. Txèkhov (*Teatre complet*, 1999).

² Vegeu, en aquest sentit, Casas, Joan, «Les arts de l'escena, o la imatge calidoscòpica –i sempre incompleta– del món», dins *Les arts escèniques a Catalunya*, coordinació de Jordi Jané, Barcelona, Cercle de Lectors / Galàxia Gutenberg, 2001, p. 7-10.

³ Vegeu, per exemple, Casas, Joan, «Brossa, el teatro, Shakesepeare y los huevos», *Primer Acto*, núm. 277 (gener-març de 1999), p. 55-56.

manca d'una «aliança» socialment significativa entre la dramaturgia catalana i el públic.⁴

Casas no ha estalviat tampoc energies dialèctiques a l'hora de llançar puntes fonamentades sobre els adjectius que es fan anar de bracet del substantiu «teatre» i sobre la necessitat que, aliè als tripijocs de la lluita política de baixa estofa, el Teatre Lliure de Barcelona disposés de companyia estable en la seva nova seu del Palau de l'Agricultura i que impulsés la reivindicada descentralització territorial.⁵ A més, s'ha armat de valor per advertir l'efecte – degradador o asfixiant per definició – de les «normalitzacions» que limitarien el caire «emergent» de les anomenades «sales alternatives» i, tot apuntant cap a l'escena pública, s'ha manifestat en contra del «teatre de repertori» que es deixa guiar pels interessos dels gestors de torn i no pas per les «necessitats públiques».⁶

Altrament, Casas no s'ha arronsat a l'hora de qüestionar la predisposició de les institucions –començant pel lloc on treballa, l'Institut del Teatre de Barcelona– a l'hora de plantejar-se la necessitat de construir una «tradició crítica conscient» a força de «reivindicar una memòria, proposar una continuïtat, projectar-la cap a un futur».⁷ Ni s'ha mossegat la llengua quan ha calgut denunciar, amb tots els ets i uts, les operacions de desmantellament polític d'aquelles iniciatives que – amb penes i treballs – maldaven per mantenir un fil de continuïtat o una via de rescat de referents imprescindibles – com ara Josep Yxart, Salvador Espriu o Xavier Fàbregas – per a qualsevol cultura que es faci valer.

Amoïnat pel pensament i la recerca en arts escèniques, s'ha preguntat més d'una vegada sobre el futur dels estudis teatrals, deixats de la mà dels déus, i ha assenyalat amb el dit els qui haurien de bregar-hi – l'Institut del Teatre i les universitats catalanes, sobretot – perquè

⁴ Casas, Joan, «El miratge de la “nova dramaturgia catalana”», *Serra d'Or*, núm. 481 (gener de 2000), p. 34-37.

⁵ Casas, Joan, «Teatre públic, teatre lliure, teatre obert, teatre popular, teatre independent, teatre alternatiu... o perquè no he fet el meu article sobre el Teatre Lliure», *Serra d'Or*, núm. 498 (juny de 2001), p. 67-68.

⁶ Vegeu Casas, Joan, «Contra les normalitzacions» (1995, inèdit), i *idem*, «Contra el repertori», *Assaig de Teatre*, núm. 16-17 (juny-setembre de 1999), p. 331.

⁷ Casas, Joan, «“Moltes cambres s'han tancat en deixar ells de guarnir-les”», *Serra d'Or*, núm. 495 (març de 2001), p. 57-59.

l'assagisme i la investigació teatrals no es converteixin en un erm insalvable.⁸ Ara bé, com en el cas de la dramaturgia, Casas no s'ha mogut només en l'àmbit de les elucubracions teòriques: quan ha estat possible, ha encapçalat projectes, com ara la revista *Pausa* (1992-1995), coeditada per la Sala Beckett i l'Institut del Teatre o, seguint el llegat de Xavier Fàbregas, la publicació – recentment recuperada – *Estudis Escènics* d'aquesta darrera institució, que han mirat, amb més sotracos que alegries, de pal·liar els dèficits en matèria de recerca teatral.

La seva manera de concebre l'ofici de crític s'avé amb la visió que té del teatre com un fenomen esmunyedís, complex, efímer, que es troba als antípodes de l'atzar i que, en tot el procés creatiu, és «deliberació químicament pura».⁹ Casas entén que el crític s'ha d'assemblar a «un testimoni professional» d'allò que passa en la «trobada teatral, tant a dalt de l'escenari com a baix, tant al teatre com a la seva àrea d'influència». De tot el conjunt, el crític n'hauria d'oferir una descripció-anàlisi-valoració d'entre les moltes possibles que segueixi el funcionament de la «mirada», els «sentiments» i la «raó», i que sigui capaç, pel cap baix, de transmetre els elements més valuosos de la vivència teatral a partir de la relació amb els intèrprets. En coherència amb aquests plantejaments, és lògic que Casas es queixi de l'excessiva pudícia o insensibilitat dels crítics a la «presència física dels actors».¹⁰

Escriure teatre

Amb el bagatge d'uns sòlids coneixements d'història i teoria i d'una pràctica crítica de llarg recorregut, Casas ha meditat també sobre el fet d'escriure teatre i, més concretament, sobre la manera d'enfrontar-se a l'escriptura teatral. Al seu entendre, en sintonia amb les noves teories

⁸ Casas, Joan, «A propòsit d'un àlbum de cromos», *Serra d'Or*, núm. 499-500 (juliol-agost de 2001), p. 92-93.

⁹ Casas, Joan, «Sobre l'ofici de crític teatral», *Faig Arts*, núm. 38 (novembre de 1998), p. 58.

¹⁰ Casas, Joan, «Les espatlles de Lluís Homar o els límits de la crítica», *Serra d'Or*, núm. 493 (gener de 2001), p. 56-58.

dramatúrgiques, el teatre és una «escriptura d'escriptures» que admet quatre nivells d'anàlisi:

Hi ha l'escriptura, damunt d'un paper, del text dramàtic, que pertany a l'ordre de la literatura.

Hi ha l'escriptura damunt de l'escenari, del text espectacular, que pertany a l'ordre de la teatralitat.

Hi ha l'escriptura, damunt del teixit de les expectatives, la raó, els sentiments i les emocions de l'espectador, d'un tercer text, el text de la representació, una escriptura que pertany a l'ordre de les formes col·lectives d'entreteniment.

*Hi ha l'escriptura, en la memòria de l'espectador, del rastre de l'espectacle, l'única cosa que queda després de l'oblit o de la combustió dels altres tres textos, i aquesta darrera escriptura pertany a l'ordre de la cultura.*¹¹

D'entrada, Casas assegura categòricament que només pot abordar l'escriptura teatral «a través de l'experiència».¹² Passa que, en el seu cas, l'experiència inclou inevitablement ecos perceptibles de les altres «escriptures». D'ençà de la vinculació a diversos col·lectius, Casas no ha deixat mai de sentir-se fascinat pel «miracle de l'encarnació del text, del Verb fet Carn, del teatre».¹³ D'acord amb Antoine Vitez, parteix de la convicció que l'actor, amb les paraules i els seus ressons, construeix l'espai. «Chaque acteur est à la fois un personnage et l'espace occupé par lui», escriu Vitez a propòsit de *Le Soulier de satin*, de Paul Claudel (1987).¹⁴ Peter Brook ja havia encunyat l'afortunat concepte d'«espai buit» al seu assaig *The Empty Space* (1969) que es troba a la base de l'afirmació de Vitez. Casas té molt en compte aquests dos referents a l'hora de posar-se a escriure:

¹¹ Casas, Joan, «El teatre, escriptura d'escriptures», *Transversal*, núm. 2 (febrer de 1997), p. 24.

¹² Casas, Joan, «La creació del text dramàtic: crònica d'un trajecte», dins *Deu lliçons sobre teatre: text i representació*, edició de Jordi Sala, Girona, Universitat de Girona, 1999, p. 45.

¹³ *Ibid.*, p. 45.

¹⁴ Vitez, Antoine, *Le théâtre des idées*, París, Gallimard, 1991, p. 559.

*En la solitud de la taula de treball, allò que em movia a escriure era sempre una imatge. O més ben dit, dues, una imatge doble. La primera era gestual, tenia sempre l'escala de la figura humana, i de vegades anava acompanyada d'un correlat verbal. Era la visió primera que tenia dels personatges, d'una situació originària, germinal. La segona imatge tenia a veure amb l'espai. Amb l'escenari, en primer lloc. Igual com hi ha escriptors que escriuen per a actors concrets, jo escrivia aleshores per a escenaris concrets, pensant en les característiques d'escenaris concrets. Però alhora també pensava en certs aspectes que només sé qualificar de simbòlics, que apuntaven els camins per a una escenografia, però que no eren encara una escenografia. Sense aquest material mínim, no hauria pogut fer res.*¹⁵

La poètica casasiana es concreta en una escriptura atenta a la presència de l'actor, al poder de la imatge motriu que serveix d'esperó per a l'escriptura i a l'espai real i simbòlic en què té lloc l'acció. Les seves peces parteixen d'aquesta imatge doble, una de gestual, acompanyada de vegades d'un suport verbal, i una altra d'espacial, amb la ment posada en un escenari concret i amb una sèrie d'elements de caire simbòlic. Segons Casas, en escriure els primers textos,¹⁶ no tenia cap idea acabada sobre els personatges, les accions, els conflictes, les trames o les faules: es deixava arrossegar per l'energia que desprenien les imatges germinals i acceptava el risc de perdre's, d'embolicar-se i fins de no arribar a cap «forma dramàtica» precisa. En tot cas, la mena d'escriptura a què aspirava volia ser «específicament teatral», allunyada de qualsevol lectura en clau audiovisual o cinematogràfica.

Nus (1990 [1991]; premi Ignasi Iglésias de 1990) arrencava, al dir de Casas, de la visió «d'una dona asseguda en una butaca, en una zona de penombra, a una certa distància d'un home que, contràriament,

¹⁵ Casas, «La creació del text dramàtic: crònica d'un trajecte», *op. cit.*, p. 47.

¹⁶ Casas, Joan, *Nus*, Barcelona, Institut del Teatre, 1991; *idem*, *Al restaurant*, Barcelona, Edicions 62, 1993; *idem*, *Nocturn corporal*, Barcelona, Diputació Provincial d'Alacant, 1994, i *idem*, *L'últim dia de la creació. Ready made*, Tarragona, Arola, 2001.

es trobava a plena llum. L'home duia a terme un *strip-tease* total obeint les instruccions de la dona».¹⁷ Casas tenia al cap l'espai del Teatre Romea de Barcelona i, especialment, la trapa per la qual, de menut, havia vist aparèixer el dimoni durant les representacions d'*Els Pastorets*. El suggeriment de situar l'obra en unes golfes i d'utilitzar l'ascensió i la caiguda com a materials de l'acció dramàtica prové de la imatge de la trapa, que permet l'accés a l'espai venint de baix i, per tant, també d'un temps anterior.

En el cas d'*Al restaurant* (1992 [1993]), la imatge de partida era l'experiència real d'assistir involuntàriament al dinar d'una parella divorciada i el seu fill adolescent en un restaurant. Casas simplificà aquesta vivència imaginant que la dona, per error, arribava massa d'hora a la cita i havia de fer front a una llarga espera. Si per a l'escenari real pensava en el Teatre Alegria de Terrassa, l'espai simbòlic que se li imposava era «la visió d'un mur de vidre paral·lel a la boca de l'escena. Un mur que separava l'espai del restaurant del del carrer. El vidre era d'aquests que només són transparents en un sentit. De tal manera que els personatges que es trobaven al restaurant (i els espectadors que hi hagués a la sala) podien veure allò que passava a fora, però en canvi des de "fora" no es podia veure res d'allò que passava a dintre».¹⁸

Nocturn corporal (1993 [1994]; premi Ciutat d'Alcoi de 1993) fou escrit pensant en l'espai de la Sala Beckett de Barcelona, transfigurat en un soterrani de caire «uterí», atès que, a diferència de bona part dels teatres, només disposava d'una entrada tant per als actors com per als espectadors. A partir d'aquest espai simbòlic, Casas va imaginar «la forma d'una dona nua, tapada amb un llençol i ajaguda a sobre d'una taula de dissecció. I al seu costat un home, el metge forense, que havia de procedir a la seva autòpsia».¹⁹ Com explica Casas al pròleg de l'obra, la idea prèvia és la impressió que les persones neixen i moren més d'una vegada al llarg de la vida o que disposen de «cicles vitals»: «per això a l'escena surt un cadàver que ressucita, i un personatge viu

¹⁷ Casas, «La creació del text dramàtic: crònica d'un trajecte», *op. cit.*, p. 48.

¹⁸ *Ibid.*, p. 48.

¹⁹ *Ibid.*, p. 48.

que acaba difunt. Però aquesta mort que ocupa l'escenari és una mort, com si diguéssim, bastant metafòrica».²⁰

La imatge desencadenant de *L'últim dia de la creació* (1995 [2001]) fou el microdiàleg que va llegir en el relat d'una amiga en què els dos personatges protagonistes, un home i una dona, es creuen les frases: «"Què fas?"», deia ell. "No res", responia ella».²¹ La polisèmia que podia adquirir aquest intercanvi li va semblar tant teatral que va emmanllevar-la per a escriure la seva peça. Pel que fa a l'espai, va pensar en la sala gran del Mercat de les Flors de Barcelona, per bé que com a *empty space*, sense preocupar-se gaire de saber la manera com s'articulava la relació entre l'acció teatral i el públic.

Casas se sent seduït pel cos de l'actor dalt de l'escenari, per la seva esponerosa carnalitat, perquè el joc de relacions que s'estableix a través d'aquesta presència que interpel·la l'espectador, d'aquesta copresència d'actors i espectadors, ateny la plenitud amb les paraules del text dramàtic: «el teatre – conclou – és, en primer lloc, cosa del cos, cosa dels cossos».²² Aquesta percepció del fet teatral, que és deguda en part a la fructífera col·laboració amb Antonio Malonda, es tradueix, com veurem, en la seva escriptura, en què la presència, els cossos dels actors, dibuixen l'espai, el conflicte. Així mateix, el minimalisme escènic es fa compatible amb un tractament especial de les coordenades d'espai i temps, que no són mai «òbvies»: l'espai esdevé «un mecanisme amb regles de funcionament precises i alhora un element d'interrogació», mentre que el temps, «una construcció d'estructura diferent a cadascuna de les peces [...] que fa servir molt lliurement els mecanismes de l'el·lipsi, la recurrència i el paral·lelisme».²³

L'influx de la poètica escènica d'Antoine Vitez l'emmenà a simplificar encara més el nucli germinal de l'escriptura, reduir-lo a la presència, a la veu de l'actor que, amb les paraules, construeix els seus interlocutors, l'espai, l'acció o el conflicte. L'actor capitalitza la

²⁰ Casas, Joan, «Pròleg» dins *Nocturn corporal*, Alcoi, Diputació Provincial d'Alacant, 1994, p. 6.

²¹ Casas, «La creació del text dramàtic: crònica d'un trajecte», *op. cit.*, p. 48.

²² Casas, Joan, «Les espatlles de Lluís Homar o els límits de la crítica», *Serra d'Or*, núm. 493 (gener de 2001), p. 56-58.

²³ Casas, «Pròleg» dins *Nocturn corporal*, *op. cit.*, p. 5.

matèria, la forma de l'escriptura, mentre que les imatges detonants poden ser múltiples, la fragmentarietat és assumida sense complexos i l'espai es buida encara més perquè es confia plentament en la presència de l'interpret per a omplir-lo de sentit. El text es brinda com una matèria primera oberta a reelaboracions. N'és una mostra extrema *L'últim dia de la creació*, una peça que porta al límit l'experimentació formal.

Paral·lelament a *L'últim dia de la creació*, la dramaturgia casasiana proposa una obertura temàtica que el duu cap a un plantejament més ideològic sobre el cinisme de la generació del poder, a *La ratlla dels cinquanta* (1995-2000, inèdita), un text que manté punts de contacte amb la bel·ligerància de l'articulisme teatral. De fet, en parlar del «miratge» de l'anomenada «nova dramaturgia catalana», Casas feia un higiènic exercici d'autocrítica per reconèixer que, des del punt de vista ideològic, la seva escriptura teatral era, com la dels dramaturgs coetanis, «ni carn ni peix», ja que no reflectia els grans conflictes del seu temps.²⁴ Així com en l'àmbit de l'especulació teòrica Casas mostrava la seva curiositat per figures com Heiner Müller, és evident que, en els seus textos, llevat de *La ratlla dels cinquanta*, la vessant ideològica hi és pràcticament absent: només hi aflora en el tractament irònic, humorístic i distanciat d'alguns temes col·laterals (com passa, de traspàs, a *Al restaurant*).²⁵

L'obra feta

Els textos de Joan Casas parteixen d'una imatge poderosa i d'una conceptualització diàfana. La primera els projecta en unes coordenades espaciotemporals molt precises, no exemptes d'un sentit simbòlic. La segona els converteix gairebé en indagacions filosòfiques sobre les relacions humanes en l'era de la *modernitat líquida*. Amb totes dues, s'explora els límits de la teatralitat, especialment dels marges que ofereixen l'espai buit, el mecanisme del temps, la versemblança narrativa, els recursos per mantenir l'aliança imprescindible entre els

²⁴ Casas, «El miratge de la "nova dramaturgia catalana"», *op. cit.*, p. 37.

²⁵ Vegeu Casas, Joan, «H. M. o Els escriptors han de ser idiotes. Una conversa amb H. M. Dramaturgia de Joan Casas a partir d'entrevistes concedides per Heiner Müller», *Pausa*, núm. 15 (novembre de 1993), p. 87-116.

actors i el públic i, en termes estètics, la gradació entre un simulat naturalisme de la quotidianitat i un simbolisme fantàstic a escala humana. Les seves primeres obres tenen una tonalitat transcendent, el·líptica i enigmàtica, en la línia minimalista de la dramaturgia dels noranta, però se'n desmarquen per la via de la ironia o de la comicitat. *L'últim dia de la creació*, amb el seu minimalisme portat a l'extrem i la seva radicalitat formal, suposa un final d'etapa, com també l'és *La ratlla dels cinquanta*, en clau, en aquest cas, generacional.²⁶

Nus proposa un diàleg entre Ell i Ella, una parella de trenta anys i escaig, a les golfes d'una casa deshabitada. A través del duel verbal,

²⁶ Un apunt sobre els textos breus. *Ready-made* (1990 [2001]), estrenada al Teatre Romea el 1990, enfila un monòleg en què una actriu interpel·la directament el públic i, tot juguinejant amb la metateatralitat, evidencia l'espai que ocupa cadascú en la representació, reclama una «aliança» justa entre actors i espectadors i defineix el fet teatral com un «pacte», com una convènció establerta entre tots dos. *La platja* (1991 [1992]) mostra l'esplendorosa nuditat a escena amb la figura d'una dona en bikini que es deleix amb els plaers breus de la vida. El primer pla de la banyista contrasta amb la gairebé invisibilitat púdica de la presència masculina i, amb el serpenteig del seu quasi-monòleg, dibuixa el paisatge on se situa una acció mínima. *Els jugadors* (1991-1994, inèdita) és una comèdia de rivets filosòfics sobre la necessitat d'«un cert armament moral» que serveixi de contrapès a l'individualisme imperant, a la manca de compromís social, a la desídia envers l'equilibri mediambiental o a la desmemòria històrica. El contrast irònic entre la situació – una beckettiana partida de cartes – i el discurs – d'alta volada progre – posa de manifest l'ampul·lositat de les frases, les consignes o els judicis ètics i la doble moral pseudoprogressista. El canvi d'actitud del personatge de la dona del bar fa possible usurpar el lloc del jugador absent i perpetrar una ascensió d'estatus: de «servidora» passa a ser un membre més del club dels qui poden discursar, jugar amb les paraules, sense moure ni un dit per canviar la realitat. La posició inicial dels personatges remet al quadre *Els jugadors*, de Cézanne, «un cop passat per la visió de l'Equip Crònica», com apunta Casas en la primera didascàlia. L'escena liminar i la final, molt probablement un homenatge a Joan Brossa, fan aparèixer un acordionista que, inicialment toca uns compassos de *La Internacional* i, en cloure l'obra, quan ja s'ha consumat la incorporació d'un nou element als jugadors, un valset: l'himne obrerista es contrapunta a la música burgesa, en una simbòlica al·lusió la partida que s'acaba de jugar. *El vincle* (1994-1999 [2005]) presenta el diàleg entre un pare i un fill, en un petit cementiri rural, en què assistim a la confessió dels greuges paternofilials davant de la tomba de l'avi. La tensió generacional es resol amb un ritu de reconeixença i d'acceptació mutus que referma el lligam familiar. Vegeu Casas, Joan, *La platja* (*Quasi-monòleg per a una actriu en bikini i dos actors invisibles*), *Els Marges*, núm. 47 (desembre de 1992), p. 73-82, i *idem*, *El vincle*, dins *Dramaticulària*, Tarragona, Arola, 2005, p. 57-75.

assistim a l'exhibició de les formes – més o menys subtils – que esgrimeix cadascú per dominar l'altre. El final obert de la primera escena es contraposa amb el tràgic de la segona i l'agredolç de la tercera. La dominació que Ella exerceix sobre Ell en la primera escena també contrasta amb la violència que exerceix Ell sobre Ella en la segona i, amb tocs txekhovians i tot, l'abandonament d'Ell en la tercera. Totes tres seqüències, relligades pel leitmotiv de la mentida, podrien ser variacions simbolicometafòriques, en *temps* diversos, d'una parella (o de parelles diferents) en un mateix *espai*. Sigui com vulgui, Ell i Ella entaulen una lluita d'atracció i repulsió, de submissió i domini, de violència subliminal o explícita, en què els cossos, incapaços de mentir, es converteixen en l'expressió darrera de l'amor o del desamor. La guerra soterrada entre tots dos es descabdella en forma de versions o hipòtesis que temàticament furguen les relacions de poder en l'experiència amorosa d'una parella i, en termes dramaturgics, escruten els límits de la versemblança i juguen amb les expectatives del públic.

L'ascensió real de la parella a través de la trapa de les golfes de la casa d'Ella ens situa en un punt àlgid, simbòlic, del «trajecte», en què el ritual del despullament físic i sentimental –que ens permet descobrir-ne els antecedents i aventurar-ne el desenllaç– els abocarà a un sense retorn en la seva relació de parella fins a nuar o no el vincle que els uneix. *Nus* aposta per una dosificació molt calculada dels mitjans i dels recursos – una butaca, un llum de peu, un bagul, una bombeta, un paravent, unes fotografies, una nina decapitada – que habiten un escenari poblat de penombres com són les golfes, magatzem de la memòria i dels secrets, el punt més alt de la casa. Aquesta buidor de l'espai escènic afegeix més complexitat a l'autèntic *tour de force* interpretatiu per als actors: afrontar-se a la nuditat absoluta en escena, graduar molt bé els jocs de silencis, ritmes, atmosferes i microespais que alça el diàleg i, a més a més, fer assumible la versemblança narrativa. Al marge d'allò dit, el cos i la seva ubicació en l'espai – tot el que es desprèn del llenguatge no verbal – afegeixen un subtext semiòtic al sentit que prenen les paraules: les confirmen, les matisen o les refuten.

Al restaurant ens proposa uns personatges que, com els de *Nus*, són víctimes de la destrucció del temps i de la impossibilitat de refer-lo.

El diàleg convencional entre un cambrer, propietari del restaurant, i una senyora de mitjana edat, que arriba massa d'hora a un dinar amb el seu exmarit i el fill de tots dos, pren una volada pinteriana en forma de confessió íntima. El Cambrer, un home amb tendència al tracte solemne, molt posat en el seu rol, i Ella, una senyora amargada pels anys i les derrotes, són dues vides antièpiques, desemparades i solitàries que es miren, s'emmirallen i es reconeixen vençudes pel temps. Totes dues troben un punt d'afinitat i d'atracció mútua com a perdedores incorregibles que esperen que alguna novetat trenqui la monotonia. Després de fer balanç de les respectives biografies, intenten de deduir-ne alternativament un sentit a la vida de l'altre – ineptes com són per descobrir quin és el seu – i, en el moment en què el Cambrer fa una pausa en el temps, s'interroguen sobre la possibilitat de tornar a començar o de fer una «aturada tècnica», abans del declivi, per dir-se allò que mai no gosarien.

Presidida per un gran rellotge que marca el compàs de les hores, l'acció de l'obra té lloc en un restaurant convencional durant una delimitació cronològica exacta en tres temps, que van del migdia i la nit d'una mateixa jornada. En aquest embolcall realista, Casas proposa un plantejament escindit de les coordenades espaciotemporals: a) l'espai interior, de to intimista, es contraposa amb un d'exterior, de molt més naturalista (el finestral, translúcid des de fora, que projecta una mena de pel·lícula muda sobre la realitat), i b) el temps cronològic, de les hores del rellotge, topa amb el de la vivència, que sempre és subjectiu. La pirueta simbòlica consisteix a fer que el personatge del Cambrer aturi les busques del rellotge i obri un parèntesi amb la pretensió ontològica de saber on és. El resultat modifica completament la disposició espacial, de manera que el Cambrer i Ella es troben en un espai indefinit i en un no-temps que, en virtut d'un malabarisme metateatral, converteix els altres personatges en espectadors de l'escena d'acostament íntim entre tots dos.

Nocturn corporal és un llarg diàleg, en la sala d'autòpsies d'un tanatori, entre un forense i un home davant del cadàver d'una dona. Amb tocs d'humor negre, la conversa etílica entre tots dos homes va dosificant les pistes sobre la presumpta relació que mantenien amb la dona morta i desplega tot d'enigmes, que es resolen amb ambigüitats

deliberades, sobre la coneixença real d'ella. La ironia impúdica de la impactant situació troba el punt més elevat en l'escena quatre, en què l'Home entona un cant idíl·lic al cadàver de la Dona que contrasta vivament amb la descripció freda que en fa el Forense. A partir de l'escena set, tanmateix, la «resurrecció» de la Dona capgira les expectatives del públic i la seva perspectiva: el nocturn canvia, per dir-ho així, una de les seves veus. En realitat, la «mort» de la dona i l'home són meres metàfores – una mica macabres – dels canvis de cicle que poden viure les persones en forma de «defuncions» figurades en què l'amor dels altres deixa poc rastre.

Casas torna a posar l'accent en el treball de l'actor, en la seva presència corporal i en els jocs de ritmes i atmosferes que edificuen les paraules. L'espai escènic ha de suggerir, com proposa la nota inicial, «un soterrani amb un únic accés, allunyat de qualsevol mimetisme realista», al centre del qual una taula d'operacions amb rodes per als «cadàvers».²⁷ Si la discontinuïtat de l'eix temporal es marca amb un fosc entre escena i escena, la simetria entre el començament i el final ve indicada amb un llum zenital que determina l'intercanvi de papers, pel que fa als «cicles vitals», entre l'home i la dona. Es juga també, semblantment a *Nus*, amb les versions possibles – les dues entrades de l'home a la sala d'autòpsies –, amb la recurrència – l'informe forense gravat al magnetòfon – i, tot extremant el contrast entre naturalisme aparent / simbolisme fantàstic, s'accentua encara més el joc de la versemblança amb la «resurrecció» de la dona.

L'últim dia de la creació, que podria formar un tríptic amb *Nus* i *Nocturn corporal*, projecta el mite bíblic fundacional d'Adam i Eva en el paradigma d'una parella d'avui que viu la degradació progressiva de la seva relació sentimental. La convivència de tots dos sota un mateix sostre frustra les expectatives creades i, al cap d'un temps, acaba per estripar el «tracte» impossible que havien establert abans d'ajuntar-se: deixar que cadascú fes la seva vida, sense ingerències. La precarietat laboral que viu la parella, les dificultats materials, la força del costum i la rutina que s'instal·la en les seves vides contribueixen a dificultar encara més la comunicació entre tots dos: el diàleg es torna un enfilall d'acusacions, retrets i desconfiança. Eva intenta que Adam no

²⁷ Casas, *Nocturn corporal*, op. cit., p. 11.

l'encadeni en el rol de la dona de sa casa i, en diversos moments, encèn les alarmes per fer-li veure que necessita un afecte que ell no li ofereix. A la seva manera, tots dos denoten l'esgotament de la relació, que dura per pura inèrcia, però són incapaços de plantejar-ne la ruptura. A través dels diàlegs quotidians de la parella, cada vegada més tediosos, es desgranen pistes sobre la impossibilitat de retrobar-se. Tant Adam com Eva miren de salvar-ho amb gestos inútils que, a més de reproduir els tics de les parelles en decadència, no fan res més que contribuir a la solitud i a la inacció. La solució del fill, que fa vàlida la benedicció bíblica en el darrer dia de la creació, tampoc no refà els lligams trencats de la parella. Eva, com una nova Nora, agafarà les maletes i se n'anirà del pis?

Casas porta a l'extrem la seva aposta pel minimalisme escènic amb la renúncia a les acotacions o a qualsevol aferrall que no siguin les paraules dels actors. En la nota al final del text, apunta la importància que concedeix a les accions que els actors duen a terme en els espais entre les escenes, ja que no ha previst foscors ni solucions de continuïtat, de manera que la interacció dels intèrprets amb els espectadors es manté ininterrompuda. La dimensió espacial també vol defugir de qualsevol naturalisme i es resol per mitjà de la màxima buidor o els mínims elements suggestius que facin suport a les paraules. Amb una economia de recursos absoluta com aquesta, Casas juga amb la redundància i l'el·lipsi per crear una atmosfera d'opressió creixent que pauta el pas del temps – des dels primers dies de la relació fins al cap d'uns quants mesos o d'uns pocs anys – i que, en l'escena final – la clau de volta de tot – ofereix una interpretació oberta.

La ratlla dels cinquanta presenta les consecutives trobades entre tres amics de joventut, un professor, un advocat i un publicitari, que han arribat a l'equador de la vida. Els diàlegs a dues – i a tres bandes en l'exordi inicial i en la cloenda – brinden la radiografia de les professions dites «liberals» d'una generació, la que suposadament participà en la lluita antifranquista, sense «ni un pam de net» en termes de deontologia professional o d'ètica cívica. Una generació cínica i pragmàtica que – sense cap complex ni escrúpol – ha abandonat l'idealisme de la joventut per lliurar-se darwinianament a fer negoci, a aprofitar-se al màxim de la seva situació de poder i, en definitiva, a dur «una bona vida». Les

successives confessions que – en un abús de la confiança amical – es fan tots tres deixen entreveure les derrotes, sobretot afectives, que acumulen en la seva vida de triomfadors de «la generació del poder». En un moment clau de les seves biografies, en què – en el millor dels casos – ja comença el compte enrere, tots tres busquen desesperadament aquella mica de felicitat impossible que no troben en els seus èxits. En la darrera escena, una pirueta metateatral permet un final antidramàtic acompanyat d'un d'alternatiu que acaba d'ensenyar, amb una sinceritat descarnada, els drapets bruts de cadascun en tant que representatiu de la seva generació.

Com apunta en la nota final del text, *La ratlla dels cinquanta* esdevé «un experiment de comèdia minimalista» en què es prescindeix de les acotacions per mirar de sustentar la tensió dramàtica en el ritme, en les ruptures de to i en els canvis de tema del diàleg. Casas es mostra partidari d'escenificar la comèdia amb el mínim d'escenografia, per bé que potenciant el valor expressiu dels objectes, i amb el públic molt a prop dels actors perquè siguin més perceptibles les seves metamorfosis. En cada escena, que duu un títol narratiu a la manera brechtiana, només una didascàlia molt breu indica el lloc de l'acció i els objectes imprescindibles. Com és habitual en la seva dramaturgia, la resta es confia al poder de la paraula per definir l'espai i crear els ressons necessaris. A diferència de la resta de textos, *La ratlla dels cinquanta* posa l'accent en el naturalisme possibilista de les situacions – llevat potser de la *fal·làcia patètica* de l'home de la planxa de surf a l'escena 3 – i en una comicitat molt més tremenda i corrosiva que – com en certa manera també fa la seva peça breu *Els jugadors* – apunta cap a una generació ben coneguda per l'autor.

Balanç provisional

En conjunt, l'obra teatral de Joan Casas ha tingut una presència escadussera en els escenaris barcelonins. Només dos dels seus cinc textos s'han estrenat: *Nus*, al Teatre Poliorama, el 1993, un espectacle que obtingué el premi de la Crítica de «Serra d'Or» el mateix any, i, molt més tard, *La ratlla dels cinquanta*, a la Sala Muntaner, el 2001. És una mitjana més aviat poc engrescadora que explicaria l'abandonament

provisori de l'escriptura dramàtica després de *L'últim dia de la creació* i de *La ratlla dels cinquanta*. Com acostuma a passar quan no es pertany als cenacles de poder ni s'hi té incidència real, i a més es diuen les coses pel seu nom amb articles com els que hem comentat més amunt, no és d'estranyar que el teatre de Casas hagi gaudit de més ressò a fora, sobretot a l'escena francesa o a la russa, que no pas en la catalana, on sembla que sigui un altre dels dramaturgs *maleïts* que no aconsegueix de trencar la barrera de vidre dels escenaris.

En el context de la dramaturgia catalana del tombant de segle, és probable que la singularitat de l'escriptura casasiana, molt amatent als models dramàtics francesos, és que deu ser una de les que reclamen més vivament «l'encarnació del text, del Verb fet Carn» per provar i ajustar, en la dinàmica d'assaig i error, l'eficàcia escènica d'una *manera d'entendre* el teatre. Una concepció del teatre que, a més de tenir-ne en compte la dimensió sociològica i cultural, s'actualitza i es manté en retroalimentació permanent. Una percepció del fet teatral que es fonamenta, de manera sòlida, en una visió crítica i en una reflexió teòrica –insòlites en el teatre català contemporani– que redimensionen, de retop, l'especificitat teatral dels textos i que també exigeixen més visibilitat pública en forma de volums d'assaig a l'abast. Crítica, teoria i textos de creació –al capdavant «escriptures» també de teatre– que, en la seva provisionalitat, deixen *memòria* de les arts escèniques, necessiten una continuïtat en el temps i, en conseqüència, no poden passar desapercebudes com fins ara.

BIBLIOGRAFIA

CASAS, Joan (1991): *Nus*, Barcelona, Institut del Teatre.

_____ (1992): *La platja (Quasi-mondèg per a una actriu en bikini i dos actors invisibles)*, *Els Marges*, núm. 47 (desembre), p. 73-82.

_____ (1993): *Al restaurant*, Barcelona, Edicions 62.

_____ (1993): «*H. M. o Els escriptors han de ser idiotes*. Una conversa amb H. M. Dramaturgia de Joan Casas a partir d'entrevistes concedides per Heiner Müller», *Pausa*, núm. 15 (novembre), p. 87-116.

_____ (1994): *Nocturn corporal*, Barcelona, Diputació Provincial d'Alacant.

_____ (1994): *Els jugadors* (inèdita).

_____ (1995): «Contra les normalitzacions» (inèdit).

_____ (1997): «El teatre, escriptura d'escriptures», *Transversal*, núm. 2 (febrer), p. 24.

_____ (1998): «Sobre l'ofici de crític teatral», *Faig Arts*, núm. 38 (novembre), p. 58.

_____ (1999): «La creació del text dramàtic: crònica d'un trajecte», dins *Deu lliçons sobre teatre: text i representació*, edició de Jordi Sala, Girona, Universitat de Girona.

_____ (1999): «Brossa, el teatro, Shakespeare y los huevos», *Primer Acto*, núm. 277 (gener-març), p. 55-56.

_____ (1999): «Contra el repertori», *Assaig de Teatre*, núm. 16-17 (juny-setembre), p. 331.

_____ (2000): *La ratlla dels cinquanta* (inèdita).

_____ (2000): «El miratge de la "nova dramaturgia catalana"», *Serra d'Or*, núm. 481 (gener), p. 34-37.

_____ (2001): «Les arts de l'escena, o la imatge calidoscòpica –i sempre incompleta– del món», dins *Les arts escèniques a*

Catalunya, coordinació de Jordi Jané, Barcelona, Cercle de Lectors / Galàxia Gutenberg, p. 7-10.

_____ (2001): *L'últim dia de la creació. Ready made*, Tarragona, Arola, 2001.

_____ (2001): «Les espatlles de Lluís Homar o els límits de la crítica», *Serra d'Or*, núm. 493 (gener), p. 56-58.

_____ (2001): «“Moltes cambres s’han tancat en deixar ells de guarnir-les”», *Serra d'Or*, núm. 495 (març), p. 57-59.

_____ (2001): «Teatre públic, teatre lliure, teatre obert, teatre popular, teatre independent, teatre alternatiu... o perquè no he fet el meu article sobre el Teatre Lliure», *Serra d'Or*, núm. 498 (juny), p. 67-68.

_____ (2001): «A propòsit d’un àlbum de cromos», *Serra d'Or*, núm. 499-500 (juliol-agost), p. 92-93.

_____ (2005): *El vincle*, dins *Dramaticulària*, Tarragona, Arola, 2005, p. 57-75.

VITEZ, Antoine (1991): *Le théâtre des idées*, París, Gallimard.