

La idea de catàstrofe en la dramaturgia catalana contemporània (2002-2012): representació i pulsio catastròfica del text teatral

Aymeric ROLLET

Université Paris-Sorbonne
aymeric.rollet@gmail.com

Résumé : L'article examine l'hypothèse d'une incidence des grandes catastrophes (terrorisme, guerres, famine, épidémies, changement climatique, etc.) sur la littérature dramatique catalane postérieure aux événements du 11 septembre 2001. On analyse plusieurs pièces écrites entre 2002 et 2012, selon deux approches distinctes : d'une part, une approche de nature thématique qui consiste à évaluer la place et à décrire la représentation de la catastrophe dans le théâtre écrit au cours de la période considérée ; d'autre part, une approche de nature formelle et esthétique qui consiste à se demander dans quelle mesure les grandes catastrophes, en modifiant de manière significative le regard que les hommes portent sur le réel, ont pu se traduire dans le théâtre catalan et déterminer ainsi la forme dramatique elle-même.

Mots-clés : théâtre catalan contemporain, théâtre de la Catastrophe, drame parabolique, Carles Batlle, Sergi Belbel, Josep M. Benet i Jornet, Marta Buchaca, Toni Cabré, Guillem Clua, Lluïsa Cunillé, Pau Miró, Gerard Vázquez, Paco Zarzoso
teatre català contemporani, teatre de la Catàstrofe, drama parabòlic, Carles Batlle, Sergi Belbel, Josep M. Benet i Jornet, Marta Buchaca, Toni Cabré, Guillem Clua, Lluïsa Cunillé, Pau Miró, Gerard Vázquez, Paco Zarzoso

«La tensió entre realitat i ficció (sensació de ficció) que tots vam experimentar davant la retransmissió de l'esfondrament de les torres bessones de Nova York», escriu Carles Batlle, «defineix l'origen simbòlic d'una nova consciència: com desvetllats sobtadament d'una letargia antiga, les dones i els homes del tercer mil·lenni vam obrir els ulls a una realitat estranya i punyent. I des d'aquell dia hem après a modificar la nostra mirada, la nostra interpretació dels fets de la vida i també el nostre art»¹. En un moment en què, al tombant del segle XXI, el teatre català sembla reconquistar de diverses maneres el real, quin lloc i quin tractament atorga a les catàstrofes (a l'11 de setembre, però no només: també al terrorisme arreu del món, a les guerres, a la fam, a les epidèmies i pandèmies, a l'amenaça climàtica, etc.)?

Pretenem traçar una primera panoràmica, proposar un estat de la qüestió en els estudis teatrals, i assenyalar unes quantes pistes que podrien alimentar una futura reflexió entorn d'un (hipotètic) «teatre de la Catàstrofe» a Catalunya –una fórmula que prové dels escrits del dramaturg britànic Howard Barker, però que aquí potser agafi un significat força diferent.

A fi i efecte d'examinar la hipòtesi d'una incidència dels esdeveniments de l'11 de setembre sobre l'escriptura dramàtica, hom pot fixar una seqüència de deu anys (2002-2012) –una seqüència que s'inscriu, per descomptat, en el marc d'un període més ampli. A Catalunya, cap als anys vuitanta, el teatre tendeix en gran part a rebutjar qualsevol

¹ BATLLE, Carles. «La "reconquesta del real" en l'escriptura catalana contemporània». *Pausa*, núm. 33, p. 27.

arrelament de l'acció dramàtica en una geografia i un moment històric determinats. Tot passa com si l'elisió de la realitat històrica més o menys immediata es produís en profit d'una major concentració sobre la trama ficcional, sobre l'experiència íntima i sobre el llenguatge. En moltes obres escrites als anys vuitanta, i potser més encara al llarg de la dècada següent, el lector/espectador no sap on l'acció té lloc, ni quan transcorre, i tot sovint els personatges no tenen nom. Aquesta tendència a la indeterminació i a difuminar el real, el món, constitueix una de les característiques més rellevants de la dramaturgia catalana dels anys vuitanta i noranta. Tot passa com si el text teatral, a les darreries del segle XX, no es trobés tant orientat per una veritable consciència del món com per una mena de «consciència metatextual», segons la fórmula de Patrice Pavis que designa així la manera com el text teatral «sembla més preocupat per una reflexió sobre ell mateix i sobre la teatralitat que per una descripció i representació del món»².

És al tombant del segle XXI quan s'observa, almenys de manera significativa, una forma de retorn *del i al* real, segons unes modalitats molt diverses. A partir dels anys 2000, es produeix una mena de pas des de l'ocultació fins a una certa visibilitat del món. Una visibilitat que no es resumeix –o no necessàriament– a la mimesi: no es tracta de representar/reproduir a l'escenari un determinat element del món (tot i que varies peces semblen invitar a la reproducció més o menys mimètica d'una realitat força familiar, en particular en el cas dels espais domèstics de la parella o de la família); això no obstant, la realitat històrica més o menys immediata torna a tenir presència en el teatre català escrit a partir dels anys 2000, moltes vegades de manera fragmentària.

En aquest context de relativa recuperació del real, es pot contemplar la forma dramàtica mitjançant dues aproximacions complementàries: d'una banda, una aproximació de naturalesa temàtica, que permet avaluar el lloc que ocupen les catàstrofes en les peces del període considerat; i, de l'altra, una aproximació de naturalesa més aviat formal i estètica, que consisteix a preguntar-se en quina mesura les grans catàstrofes, els grans trasbalsos, les ruptures, modificant de manera significativa la mirada dels homes sobre la realitat, han pogut traduir-se en el teatre escrit al llarg dels darrers anys i determinar la forma dramàtica. Com afirma Carles Batlle, en un article fonamental ja esmentat aquí:

De fet, aquell any 2001 ja havíem entès que la comunicació, associada a les noves tecnologies, tendia –tendeix encara– a produir un flux accelerat d'imatges que barregen en la nostra consciència l'esdeveniment, la seva difusió i les seves conseqüències. Havíem presenciats les atrocitats de Bòsnia des del menjador de casa. Ens sentíem –i ens sentim encara– afectats pel vertigen de la saturació informativa i per la impossibilitat d'agafar distància. I per això teníem –i tenim– problemes per construir el relat de la nostra història³.

Estudiar la presència de la catàstrofe en la literatura dramàtica catalana posterior a l'esfondrament de les torres bessones és un exercici –prou ambiciós, i per tant, aquí, necessàriament fragmentari– que requereix un corpus ben precís –necessàriament arbitrari, gens exhaustiu, però potser d'alguna manera representatiu de l'escriptura

² En aquest article, es traduiran al català les citacions provinents de textos escrits en altres llengües (castellà o francès), només quan aquestes s'incloguin directament a l'enunciat en català; en tots els altres casos, se citaran els textos en llengua original. Aquí, hom tradueix del francès: «La conscience métatextuelle de la pièce est mise à contribution lorsque la pièce fait référence à sa propre énonciation, parle de l'acte de parler au lieu de représenter le monde, brisant ainsi la convention d'une fiction intangible. Chez Genet, Pinget ou Beckett, le texte semble plus concerné par une réflexion sur lui-même et sur la théâtralité que par une description ou une représentation du monde.» PAVIS, Patrice. *Le Théâtre contemporain*. París: Armand Colin, 2004, p. 11.

³ BATLLE, Carles. «La "reconquesta del real" en l'escriptura catalana contemporània». *Art. cit.*, p. 27.

teatral a Catalunya el període considerat. Farem una ullada a totes aquelles creacions contemporànies en llengua catalana que hagin estat programades en quatre dels principals teatres barcelonins (Teatre Nacional de Catalunya, Teatre Lliure, Sala Beckett i Teatre Romea), no a partir de la temporada 2001-2002, sinó a partir de la següent, perquè cal esperar la temporada posterior als esdeveniments de l'11 de setembre per poder esbrinar si aquells van repercutir o no en els escenaris catalans.

Ja a l'octubre del 2002, el Teatre Nacional de Catalunya (TNC) programava *11 de setembre / Les troianes*, una adaptació d'Eurípides pel dramaturg francès Michel Vinaver, en una traducció de Jaume Melendres. En vista de la temporada 2003-2004, Paco Zarzoso va rebre un encàrrec del Teatre Lliure per a escriure una peça sobre George Bush, i així va néixer un muntatge titulat *Arbusht* en què l'autor mostrava, en paraules de Santiago Fondevila, «com qualsevol imbècil pot arribar a la Casa Blanca»⁴. Sota aquest exercici clarament paròdic, que va sorgir arran d'una atenta revisió de les declaracions del que aleshores encara era president dels Estats Units d'Amèrica, s'amagava una reflexió sobre la democràcia nord-americana, el poder de l'Església, la guerra de Iraq⁵, etc. Es podria esmentar també l'adaptació en castellà per Mario Gas de la peça de Tony Kushner, *Homebody Kabul. En casa / En Kabul*, programada el 2008 al Teatre Romea i traduïda amb posterioritat al català per l'actriu Vicky Peña. De fet, als escenaris barcelonins sembla que no s'hi va representar cap obra que es referís –de manera tan explícita com aquesta– a l'11 de setembre i les seves conseqüències; ara bé, no es tracta d'una peça catalana. Per tant, tot i que en un primer cop d'ull, es podria creure en una certa incidència de la catàstrofe novaiorquesa sobre la creació teatral a Catalunya, en realitat no fou tant així en la mesura que, d'aquests tres muntatges emblemàtics, només un es basa en un text autòcton.

No són majoritàries les obres que proporcionen una representació i/o evocació de les grans catàstrofes, bé sigui l'11 de setembre o d'altres. Fem-ne una breu ressenya de les principals creacions teatrals que aborden explícitament aquest assumpte. Per començar, es pot esmentar un espectacle de la companyia Vol-Ras que, tot i ser un treball de teatre gestual, resulta prou interessant donat que tracta d'un tema que té escassa presència en el teatre de text, el del canvi climàtic. *SGAG (Societat General d'Aigües Globals)* ofereix, en efecte, una mirada prospectiva i humorística sobre la catàstrofe anunciada: l'aigua es converteix en una font de situacions còmiques, s'han privatitzat les reserves d'aigua del planeta i la SGAG es presenta com una mena de multinacional que fa negocis amb rierols en lloguer, icebergs i parcel·les en venda a l'Antàrtida, fórmules d'assegurança multipiscina, multipropietats de dessaladores⁶, etc.

⁴ Traduïm del castellà: «Paco Zarzoso [...] se decidió por mostrar cómo cualquier imbécil puede llegar a la Casa Blanca. *Arbusht* surge de una atenta revisión de las reflexiones geniales del presidente, tipo: “Sé que los seres humanos y los peces pueden convivir en paz”, “Creo que la guerra es un lugar peligroso” o “La gran mayoría de nuestras importaciones viene de fuera del país”. Humor absurdo.» FONDEVILA, Santiago. «Bienvenido, Mister Bush». *La Vanguardia*, 09/07/2006, p. 50.

⁵ Francesc MASSIP evoca el treball d'interpretació de Julio MANRIQUE, l'actor que feia de George BUSH, i conclou el seu article proposant una presentació sintètica del muntatge: «Manrique estafà la veueta nasal del mandatari i exhibeix tot un repertori de gestos ridículs que configuren un magistral retrat del parodiad, que ara s'excita com a governador de la pena de mort davant una animadora de beisbol (Sandra Monclús), ara tira avions de paper al públic com a president de les torres ensorrades o toca la corneta del 7è de cavalleria com a capitost de l'última croada. L'espai escènic és una sarcàstica metàfora dels EUA: uns urinaris d'un blanc impol·lut, que amaguen rere les portes les dejeccions, perbocaments i altres activitats brutes amb què contaminen el planeta en nom de la democràcia global. Per sucari-hi pa!» Vegeu MASSIP, Francesc. «L'odol del coiote». *Avui*, 07/07/2006, p. 42.

⁶ Vegeu el tràiler de l'espectacle que es pot consultar a la pàgina web del TNC: <http://www.tnc.cat/ca/sgag>. A continuació es reproduceix el text que se sent en aquest tràiler: «L'aigua és vida, oci, esports, cultura i gastronomia. L'aigua és benestar i qualitat de vida. SGAG treballa per la teva

Si bé s'observava, als anys vuitanta i noranta, l'emboirament força generalitzat de la realitat històrica, el passat torna a aparèixer de manera notable a partir dels anys 2000 a través de l'evocació d'algunes grans catàstrofes de la història, com ara a *Zoom* de Carles Batlle, on es fa referència a la Guerra Civil Espanyola, o a *Trueta* d'Àngels Aymar, una mena de reescriptura dramàtica entorn de la biografia del doctor Josep Trueta, la vida del qual va ser molt marcada per l'experiència de l'exili. Cal subratllar també dues obres que parlen del nazisme i els camps d'extermini: *Salamandra*, de Josep M. Benet i Jornet, i una peça de Gerard Vázquez titulada *Uuuuh!* L'obra de Vázquez explica la història del famós clown català Charlie Rivel, en un moment ben específic de la seva biografia, o sigui en el període en què treballava a Berlín, a l'Alemanya hitleriana. Charlie ha de produir-se davant els principals representants del règim nazi i el propi Hitler, en ocasió de l'aniversari d'aquest darrer. La peça representa els assajos del número que està muntant el clown, en companyia d'un artista intèrpret jueu alemany anomenat Witzi, i de Krauss, un comissari de la Gestapo, personatge perillós i patètic alhora, que va renunciar temps enrere a la seva vocació de clown i exigeix, ara, que Charlie i Witzi li atorguin un paper en el número que van preparant. Witzi no amaga la seva hostilitat al nazisme; serà deportat en un camp d'extermini. El personatge de Charlie té un doble –Charlie 2– que és, d'alguna manera, una miniatura muda d'ell mateix. Es tracta d'una representació imaginària, fruit de la fantasia de Witzi. Charlie 2 acompanya Witzi al camp d'extermini, on només pot presenciar, impotent, la tragèdia de la deportació. Però, al mateix temps, la seva presència il·lusòria permet que Witzi expressi –i pugui afrontar– l'horror, l'ineluctable catàstrofe, a través de la metàfora de l'espectacle: el personatge posa en escena la pròpia deportació com si es tractés d'un número de clown. Tot i romandre mut, Charlie 2 té un paper fonamental de missatger o passador. Com a espectador imaginari de Witzi, ell és qui fa possible el pas, sota la forma d'un vaivé permanent, de la realitat a la ficció, de l'art a la història, de l'humor a l'horror –un vaivé que contribueix a plantejar implícitament la qüestió de la impotència de l'art davant la barbàrie. Acompanya Witzi fins al llindar de les cambres de gas: «No, Charlie, tu no hi pots venir. Aquesta entrada l'haig de fer tot sol»⁷. Si Charlie 2 no pot seguir Witzi i desaparèixer amb ell, és precisament perquè ha estat testimoni –per descomptat, imaginari– del genocidi; per tant, en aquesta obra, Charlie 2 es converteix simbòlicament en el dipositari de la història dels deportats. En l'escena epíleg, el personatge compleix una funció de frontissa entre diferents espais i temps: en aquesta última escena, Charlie 1 està realitzant un número de clown en presència de públic; llavors entra Charlie 2 i, en reunir-se amb Charlie 1, opera una fusió o, més ben dit, restableix una mena de continuïtat entre uns cronotops fins aleshores dislocats, interromputs: mitjançant una forma paradoxal de retòrica del silenci, és a dir, a través de la seva presència muda damunt l'escenari, dóna una visibilitat simbòlica a les víctimes del nazisme. En un paisatge post-catastròfic de desolació, l'únic que pot néixer, en un primer temps, és un crit, un «gemec», amb el qual s'acaba la peça, i que li dóna el títol:

Després llança el seu conegut gemec, profundament llastimós.

CHARLIE: Uuuuh!

*Fosc*⁸.

Après moi, le déluge, de Lluïsa Cunillé, evoca un altre tipus de catàstrofe –la fam i la

qualitat de vida. SGAG compta amb 75% de les reserves hídriques del planeta, està present en 35 països i continents. Assegura l'aigua del teu futur a l'empresa líder del sector: SGAG. Reserva el teu iceberg. Compra la teva parcel·la. Assegura l'aigua de la teva piscina. SGAG, Societat General d'Aigües Globals».

⁷ VÁZQUEZ, Gerard. *Uuuuh!* Barcelona: Proa, 2005, p. 96.

⁸ *Ibid.*, p. 111.

guerra al Congo, i sens dubte, de manera més general, les conseqüències de la colonització a Àfrica i la indiferència de bona part dels occidentals envers l'anomenat «Tercer Món»– a través d'una fórmula dramaturgicament força original: la dramaturga construeix el text teatral entorn de la figura paradoxal d'un personatge invisible. En una cambra d'hotel a Kinshasa, dos europeus –un home de negocis que treballa per a una companyia sud-africana especialitzada en l'extracció i comercialització del coltran, i una traductora-intèrpret– estan xerrant mentre esperen l'arribada d'un desconegut amb qui ha quedat l'Home. El que no sap ell és que no es tracta d'un negociant, sinó d'un home vell, originari d'un poble al nord del Congo –el qual, des del punt de vista de l'espectador, no estarà mai present físicament. El vell africà, en efecte, és figurat per una butaca buida que l'Home i la Intèrpret miren al principi: «*Tots dos miren alhora cap a una de les butaques en silenci uns segons*»⁹. El seu discurs es fa oïble, perceptible, mitjançant la traducció de la Intèrpret. El vell africà ha vingut amb un sol objectiu, el de convèncer l'Home que es faci càrrec del seu fill. Cap al final de l'intercanvi, l'Home acaba acceptant, i llavors, l'africà li diu que en realitat el seu fill va morir fa setze anys¹⁰. Lluïsa Cunillé instaura un joc molt subtil entorn de la paraula i la veu. Més precisament, *Après moi, le déluge* es recolza en una barreja de paraules, de ressons i de silencis, que produeix un diàleg estrany en què una veu privada de cos, com sorgida de les tenebres, arriba a imposar-se dins l'espai escènic. En la fórmula dramaturgicament elaborada per l'autora, hi ha una mena de conjuració de l'absència mitjançant una escriptura –sens dubte prou inèdita– dels diàlegs, que s'articula entorn de la construcció (antitètica i paradoxal) d'un personatge sense personatge, tot alhora invisible i omnipresent, inaudible i obsessionant, evanescent i indeleble. Aquí es pot veure la marca d'un cert «*théâtre du détour*», tal com el defineix Jean-Pierre Sarrazac¹¹; la veu de l'Altre, en efecte, permet la revelació obliqua *de* i l'accés progressiu *a* la dimensió més fosca i inquietant de la catàstrofe: el vell africà, a través de la veu de la Intèrpret, es fa portaveu del seu propi fill mort, que representa metonímicament una evocació general i difusa d'una determinada situació de l'Àfrica. La peça no conté cap missatge ideològicament construït, no es presenta pròpiament dit com un discurs polític sobre el món, no pretén reflectir la realitat històrica en un esforç de naturalesa mimètica, no s'assembla de cap manera a un document amb valor històric o sociològic, per exemple. El text teatral no representa ni designa l'element catastròfic al qual, tanmateix, no deixa de remetre, sinó que envolta aquest element d'un halo d'opacitat i confusió: quin és exactament l'objecte del diàleg? A través d'una metaforització paradoxalment espectacular de la invisibilitat, tot passa com si Lluïsa Cunillé instaurés una retòrica de la cadira buida, en què la «paraula dels absents»¹² no consistís en parlar *en lloc dels absents*, sinó més aviat d'apel·lar a la consciència *a través de l'absència*.

Per fi, a *Mòbil* de Sergi Belbel –una peça que es tornarà a esmentar a continuació–, hi apareix el terrorisme en rerefons, amb un atemptat que acaba de produir-se en un aeroport. Hi ha uns quants precedents d'obres que ja abordaven el terrorisme abans de

⁹ CUNILLÉ, Lluïsa. *Après moi, le déluge. Deu peces*. Barcelona: Edicions 62, 2008, p. 468.

¹⁰ «HOME: No l'espera a fora? INTÈRPRET: No. HOME: Ha marxat? INTÈRPRET: No. HOME: On és, doncs? INTÈRPRET: Enlloc. El meu fill va morir fa setze anys.» *Ibid.*, p. 502.

¹¹ Amb aquesta fórmula, Jean-Pierre SARRAZAC designa un teatre que es recolza en una estratègia de la visió indirecta: «l'art du détour n'est pas sans relation avec la distanciation brechtienne : s'éloigner de la réalité, la considérer en faisant un écart et d'un point de vue étranger afin de mieux la reconnaître». Vegeu l'article: «Détour(s)». In SARRAZAC, Jean-Pierre (dir.). *Lexique du drame moderne et contemporain*. Belval: Circé, 2005, p. 59-62.

¹² La fórmula és utilitzada per Jean-Pierre SARRAZAC a propòsit d'un espectacle col·lectiu titulat *La jeune lune tient la vieille lune toute une nuit dans ses bras* (Théâtre de l'Aquarium, 1976). SARRAZAC, Jean-Pierre. «La parole des absents». *Travail théâtral*, 28-29 (été-automne 1977), p. 91-95.

l'11 de setembre, com ara *La sang* del mateix Belbel. Es tractava, per descomptat, d'un altre tipus de terrorisme ja que la peça, escrita arran de l'assassinat per ETA de Miguel Ángel Blanco el 1997, explicava la història d'una dona segrestada per un grup misteriós de terroristes.

Convé cridar l'atenció sobre dos textos singulars en què s'entrelliguen les catàstrofes o, per dir-ho d'alguna manera, que estableixen una mena de *diàleg catastròfic*. En la seva peça titulada *Salamandra* (ja esmentada), Benet i Jornet instaura tota una sèrie de paral·lelismes entre diversos llocs i diverses històries col·lectives o individuals: un incendi al desert californià, l'exili dels republicans catalans, els camps nazis d'extermini, el dilema entre supervivència i esterilitat per al personatge de Claud, etc. L'obra s'articula entorn d'un debat permanent –i gairebé aporètic– entre el perill d'extinció i la lluita per sobreviure. Quant a Guillem Clua, explica a *Marburg*, una peça estrenada el 2010 al TNC, quatre històries que ocorren en quatre llocs del món tots anomenats «Marburg»: a Alemanya el 1967, a Pennsilvània el 1981, a Sud-àfrica el 1999 i a Austràlia el 2010. Un dels principals vincles entre les diferents històries és la malaltia i la por a la «fi del món» –una expressió que pronuncien diversos personatges al llarg de l'obra.

Salamandra, de Benet i Jornet, es pot llegir com un drama parabòlic¹³ basat en una estructura comparativa complexa que relaciona tota una sèrie de llocs geogràfics, de realitats històriques, però també de situacions (fictícies) que coneixen els personatges. Quins són precisament els termes de la *comparatio*? Sharon G. Feldman, per exemple, avança la hipòtesi d'un discurs del lloc que es desvelaria de manera el·líptica¹⁴; així,

¹³ Per a la noció de «drama parabòlic», vegeu SARRAZAC, Jean-Pierre (dir.). *Lexique du drame moderne et contemporain*. Op. cit., p. 147-150. La definició de la «peça-paràbola» que proposa SARRAZAC és prou àmplia per encabir-hi múltiples variacions que es recolzen en gran part en la pròpia naturalesa del «nucli parabòlic» observable en les diferents obres: «Pour qu'il y ait pièce-parabole, il faut [...] que la pièce s'articule autour d'une *comparatio*, qui va constituer le *noyau* d'une pièce tantôt brève, tantôt longue mais toujours d'une structure simple. Structure *comparative* où une question difficile et abstraite – politique, philosophique, religieuse, etc. – est rapportée à un récit accessible et imagé. Le noyau parabolique, dans *Arturo Ui*, c'est l'analogie: accession au pouvoir de Hitler/mainmise d'Arturo Ui sur le gang du chou-fleur. Dans *Le Soulier de satin*, pièce d'immenses proportions, le noyau parabolique est aussi resserré que dense: Rodrigue et Prouhèze “comme” deux étoiles amoureuses l'une de l'autre, tout à la fois réunies et séparées par des distances infinies. Il arrive toutefois que le “comme” ne soit pas visible, que la comparaison reste implicite et que le comparé s'efface complètement derrière le comparant. Si l'on considère une pièce comme *Roberto Zucco*, dont on voit bien qu'elle tend vers la parabole, jamais Koltès ne rend explicite l'analogie – qui fait pourtant tout le questionnement de la pièce – entre le *serial killer* du récit théâtralisé – bref, de la fable – et l'homme ordinaire contaminé et criminalisé par la peur ambiante de nos sociétés» (*Lexique du drame moderne et contemporain*. Op. cit., p. 148-149). En un altre text, SARRAZAC posa de relleu l'especificitat i la complexitat de la paràbola en la literatura dramàtica: «L'auteur de paraboles doit démontrer les mêmes qualités qu'Aristote réclamait pour l'invention métaphorique: bien apercevoir les ressemblances, les similitudes; tirer les comparaisons des choses qui nous sont proches sans être toutefois évidentes. S'il fonde sa parabole sur une comparaison trop hermétique, le paraboliste ne sera pas compris. Sur un rapprochement trop fade ou trop attendu, il ne sera même pas écouté. Mais le destin de la parabole littéraire – romanesque ou dramatique – diverge rapidement de celui de la parabole considérée comme simple figure de rhétorique. Pour celui qui n'a d'autre but que d'argumenter, la *comparatio* sera toujours parfaitement explicite. Chez l'écrivain, au contraire, la comparaison reste toujours implicite et comme suspendue.» SARRAZAC, Jean-Pierre. *L'Avenir du drame*. Belval: Circé, 1999, p. 156.

¹⁴ «[...] seria possible entendre la identitat cultural en el teatre català contemporani com inscrit [*sic*] no mitjançant la localització sinó a través de la seva elusió o desplaçament, i podríem observar en la manca de geografia espacial, en l'evasió geopatològica de senyals d'identitat com la catalanitat s'estableix el·lípticament o fins i tot aporèticament, de tal manera que la seva no-presència flagrant adquireix forts poders connotatius. Atesa la presència paradoxal d'aquesta “Catalunya invisible”, així com les inquietuds de Benet quant a la identitat cultural, per exemple a *Testament* i a *Olors*, ens podríem sentir abocats a

segons l'estudiosa nord-americana, es podria considerar el conjunt de les referències que se situen sota el signe de la desaparició i/o l'oblit (el genocidi jueu, els diferents paisatges amenaçats pel foc, l'enderrocament de diversos llocs, etc.) com el comparant d'un comparat únic que seria la situació –en particular lingüística i cultural– de Catalunya a inicis del segle XXI, en lligam amb la qüestió de la continuïtat i fins i tot de la supervivència de la identitat. Aquí no es tracta en absolut de contradir la lectura de Feldman, que és summament aclaridora en la mesura que posa de relleu una mena d'inscripció el·líptica de Catalunya i de la catalanitat en la peça. Nogensmenys, si hom accepta concebre *Salamandra* com un drama parabòlic, potser convingui reexaminar la distribució dels diferents termes de la comparació. Més precisament, sembla que es pugui identificar en aquesta obra una estructura parabòlica basada en una comparació múltiple. En aquest marc, les referències locals (geografia barcelonina, llengua catalana, etc.) es podrien considerar, per descomptat, com el primer terme de la comparació; per exemple, Catalunya «com» els diferents paisatges amenaçats pel foc. Però les referències esmentades també podrien formar part dels segons termes d'una comparació en què el comparat (el primer terme) fos una noció més abstracta que, per dir-ho d'alguna manera, disseminés els seus signes sobre tots els llocs i totes les realitats històriques evocades, més enllà i tot del context precís d'una cultura determinada – l'obsessió de l'extinció, la qüestió de la continuïtat, l'anhel de transcendència: amb el temps, què queda de la vida dels homes? No cal dir que les dues interpretacions no s'exclouen; dit d'una altra manera, la significació de la peça es dona (almenys) a dos nivells: a la manifestació d'un determinat nombre de preocupacions vinculades directament amb la identitat catalana, s'hi sobreposa un segon discurs, d'índole més espiritual, mitjançant el qual el lector/espectador accedeix a la pròpia essència de les interrogacions i inquietuds (íntimes, filosòfiques, metafísiques, etc.) de l'autor.

Per tant, sembla possible llegir *Salamandra* com un drama parabòlic força complex, en particular perquè la pròpia paràbola resulta –per dir-ho d'alguna manera, *massa* sovint– objecte de comentaris per part dels personatges, que s'esforcen a descodificar-la, a desxifrar-la; a vegades, el «com» es fa gairebé *massa* visible, *massa* aparent, *massa* destacat perquè el lector/espectador no acabi discernint, en aquesta allau de «massa», una mena d'incentiu per interrogar la relació que Benet estableix al llarg de la peça entre els diferents espais i les diferents èpoques. És precisament en aquesta *estructura comparativa hipertrofiada* on el dramaturg sembla trobar la manera d'invitar el lector/espectador a portar una mirada distanciada sobre l'acció dramàtica i sobre les relacions que es van teixint entre les distintes isotopies observables en la peça. L'analogia, en particular, no sempre és òbvia. No planteja cap dificultat en el cas de l'enderrocament dels edificis o barris evocats al llarg de l'obra; així, la demolició de l'edifici parisenc on vivia antany l'àvia paterna (biològica) de Claud, i la del barri de Barcelona on es troben Claud i el personatge designat com a «Senyor» en la penúltima seqüència, mantenen un paral·lelisme manifest¹⁵. En canvi, hom s'equivocaria, sens

contemplar el seu retrat del desert de Califòrnia i preguntar-nos com es podrien llegir indicis de presència en el que aparentment és una absència, com aquest espai indiferenciat, l'hàbitat natural d'una salamandra, podria tenir ressons de catalanitat. Efectivament, a mesura que avança l'obra, la imatge del paisatge de Catalunya es farà a poc a poc visible.» FELDMAN, Sharon G. «La fragilitat del paisatge». BENET I JORNET, Josep M. *Salamandra*. Barcelona: Proa, 2005, p. 26.

¹⁵ A París, el Senyor declara: «L'any que ve potser no m'hi hauríeu trobat. Aquest edifici vell i brut fa nosa i anirà a terra.» BENET I JORNET, Josep M. *Salamandra*. Barcelona: Proa, 2005, p. 121. A Barcelona, Claud i el Senyor tenen aquest diàleg:

CLAUD [...]: I... I això del català...?

SENYOR, *encara amb el cap a la carta*: Eh? (*Es recupera ràpid. Busca una resposta.*) Ah, res. No ho sé..., com aquest barri. Un..., un fenomen en vies d'extinció.

CLAUD: En vies d'extinció? (*CLAUD riu una mica, sobtadament divertit.*) El protagonista de la meua

dubte, si cregués que Benet assimila, per exemple, la situació dels catalans a començaments del segle XXI a la de les víctimes del nazisme.

Una de les claus per a la lectura de *Salamandra* –i al mateix temps, una de les principals riqueses de la peça– potser radiquin en la diversitat dels nuclis parabòlics entorn dels quals es construeixen l'acció dramàtica i el discurs dels personatges. A través d'un determinat nombre de rèpliques, l'autor sembla formular una mena d'advertència implícita contra l'aparent evidència i la facilitat intel·lectual de qualsevol tipus de simplificació històrica i/o ideològica. Dubtosos per naturalesa, la comparació abusiva, l'excés de «com», es dissolen per si mateixos en diverses ocasions, com ara en la seqüència 12 quan Emma esbossa –i, de seguida, matisa– una comparació entre Hilde i la salamandra:

TRAVIS: Va tenir una vida complicada. Se sent bé al meu costat, n'estic segur. Ella també em necessita, i això és un descans. Perquè estrènyer-la als meus braços... Hi somio. Estrènyer-la i que no s'escapi. (*Dubta.*) Desequilibrada, contradictòria... Se me'n fot. Per si de cas, sempre a l'ofensiva. És una persona... Ferida.

EMMA, *distesa*: Com la salamandra, no. La salamandra no està desequilibrada¹⁶.

La veu auctorial es filtra, per dir-ho d'alguna manera, per l'esclatxa oberta per la distensió o relaxament del personatge, i aleshores la rèplica d'Emma es podria comprendre com una mena de picada d'ullet, irònica i distanciada, al lector/espectador: per descomptat, cal evitar posar un signe d'igualtat entre els diferents termes que componen l'estructura comparativa de la peça. En aquest sentit, l'al·lusió a Caïn i Abel, que travessa el diàleg entre Emma i Travis, és tractada de tal manera que gairebé arriba a constituir una indicació hermeneütica. El següent fragment correspon a l'última ocurrència de l'al·lusió esmentada (seqüència 20):

EMMA: [...] Sigui com sigui vull que tinguis fills. Tindràs fills i la teva espècie no s'extingirà.

TRAVIS: Segur?

EMMA: Per què m'ho preguntes? Ets tu qui m'ha de dir que sí, que segur. Ets tu.

TRAVIS: Entesos. Segur. Quants fills?

EMMA: No te'n riguis. És un pacte.

TRAVIS: Molt bé.

EMMA: Què et podria donar per certificar aquest pacte? Hi hauria d'haver pensat. Què podria...?

TRAVIS: Un petó, què et sembla? Un petó i serà suficient per certificar que tindrà una llarga descendència. Com si em marquessis amb un senyal. Com si fossis... (*Es talla.*)

EMMA: Com si ho fos.¹⁷

Aquí resultaria molt poc fructífer dur a terme un estudi aprofundit de les referències bíbliques; és força versemblant que Benet les utilitzi amb ironia. *Salamandra* empra, en efecte, diversos elements, entre d'altres, al fratricidi tal com es narra en el *Gènesi*, però el dramaturg no cedeix gens ni mica a la temptació que consistiria a construir els seus personatges com a versions modernes d'Abel, de Caïn, i, per què no, fins i tot de Déu. Per descomptat, Benet no dubta a subratllar unes quantes al·lusions bíbliques: Déu maleeix Caïn per vessar la sang del seu germà; «Maleït sigui jo», ha dit Travis en la seqüència 16, i Emma li ha contestat amb aquestes paraules: «T'ha de maleir un altre. Si

pel·lícula... Diria que també ho serà. (*Mitja pausa.*) Un fenomen, una espècie en vies d'extinció. (*Ibid.*, p. 144.)

¹⁶ *Ibid.*, p. 84-85. Hem decidit subratllar els fragments sobre els quals porta l'anàlisi.

¹⁷ *Ibid.*, p. 117.

ho fas tu no serveix. Una servidora no et maleirà mai»¹⁸. L'al·lusió a Caín dona lloc a tot un joc de derivació/desconstrucció ja que Travis «com» Caín porta un senyal i, alhora, està abocat a tenir descendència; però el senyal esmentat és un petó que li dona Emma, i res no indica que els seus fills, si en té, seran violents o que hauran de viure com a nòmades –fins i tot, per portar a l'extrem aquesta aproximació comparativa, més aviat és Claud qui descendeix de nòmades, de desplaçats, de deportats, d'exiliats (s'ha de remarcar tota la complexitat de la qüestió de la descendència, l'herència i la filiació a *Salamandra*). En fi, com bé s'observa, la recerca de similituds i/o equivalències estrictes només podria tancar la lectura de la peça en un carreró sense sortida. Molt més significatiu resulta, segons sembla, el discurs sobre el «com», o sigui un cert valor autoreflexiu del diàleg a *Salamandra*, on els propis personatges de vegades es lliuren a una reflexió, no exempta de distància i ironia, sobre la naturalesa o els mecanismes inherents a tota estructura comparativa. Al capdavall, poc importa que Travis sigui o no sigui com Caín; la interrogació que es va manifestant a través del discurs dels personatges és més aviat aquesta: De quin joc aquest «com» esdevé el terreny al llarg de la peça? En aquest sentit, el «com si» adquireix un clar valor lúdic en la mesura que resulta del tot obvi que Travis no és Caín, que Claud no és Abel i que Emma no és Déu. La indicació hermenèutica més imprescindible per a la interpretació de *Salamandra* potser es trobi al final de la seqüència 12:

TRAVIS: [...] Vaig clavar una pallissa al teu fill i en lloc d'enegar-me encara vols que em quedi.

EMMA: Què vols, que et renyi? Caín va matar el seu germà Abel i Déu el va renyar però no va condemnar l'assassí. Només que Déu és Déu i ho veia tot; jo no hi era quan tu i Claud us va barallar. I no hi ha hagut morts, per descomptat.

TRAVIS: I Claud i jo no som germans¹⁹.

En aquest fragment, els personatges contribueixen a trencar qualsevol sistema que pretengui establir una relació d'estricta equivalència entre els termes de la comparació. Un determinat tipus de posada en relació es defineix aleshores, de manera indirecta, i es reverteix, a partir de l'al·lusió al fratricidi bíblic, cap a totes les altres referències geogràfiques i/o històriques de la peça: així com Travis i Emma reconeixen no ser ni Caín ni Déu –com tampoc Claud no és Abel–, així Benet evita tota mena d'assimilació, per exemple entre la situació (lingüística, cultural, identitària, etc.) dels catalans i la dels deportats en els camps nazis. No tot se val, Benet no aplanar la Història; al contrari, en recorre alguns relleus, posant-los en diàleg sense pretendre esborrar l'especificitat dels llocs, de les èpoques i dels destins personals. Cada quilòmetre, cada data, cada origen o cada nacionalitat –i fins i tot cada lletra d'un nom i d'un cognom– és capaç de dir, almenys en part, la identitat: la peça no es limita a observar unes quantes similituds, repeticions i correspondències, o uns quants ressos entre les diferents catàstrofes evocades, sinó que també en subratlla les diferències i singularitats. Per tant, *Salamandra* es podria considerar com una peça-paràbola basada en una estructura múltiple que es va desvelant al llarg del drama sota la forma d'un debat permanent –i, sens dubte, mai del tot tancat– entre la diferència i la repetició, entre la dissemblança i la similitud.

Si la singularitat de les situacions és ben perceptible, també ho són alguns elements de similitud. «*Cau la tarda*»: apareix aquesta indicació en el text didascàlic inicial de cada seqüència, a excepció de l'última. La tarda no para de caure, o més ben dit, sembla que caigui una mateixa tarda sobre tots i cadascun dels paisatges de l'obra, com si el

¹⁸ *Ibid.*, p. 101.

¹⁹ *Ibid.*, p. 85-86.

conjunt de l'acció dramàtica –tot i ocórrer, suposadament, en el transcurs de diversos dies o fins i tot de diverses setmanes– es confongués en una sola i mateixa espera de la nit que s'apropa. En l'última escena, encara semblaria que el sol s'estigués ponent («*Aparentment cau la tarda*»²⁰), i tanmateix ja és de nit:

EMMA: Diries que el sol no es vol pondre i que avui la nit no arribarà mai.

SENYOR: El sol ja s'ha post. És l'incendi, Emma.²¹

Veritable quadre pre-apocalíptic? Evocació o pressentiment del perill d'extinció? En tot cas, la resplendor de l'incendi, tènue al començament de la peça («*L'atmosfera s'impregna d'un lleuger, gairebé imperceptible to rogenic*»²²), ha anat augmentant («*L'atmosfera té un to rogenic que s'accentua per moments*»²³) fins al punt de substituir el sol, potser com a senyal del perill que amenaça tots els llocs, totes les èpoques i tots els individus²⁴. Senyal ambivalent, equívoc, a l'igual de l'amfibi que dona el seu títol a la peça: d'una banda, la salamandra del desert, amb la qual Travis i Hilde arriben a casa d'Emma, pertany a una espècie en vies d'extinció, però, d'altra banda, diu la llegenda que les salamandres s'alimenten del foc... Diàleg sovint ambivalent i en part aporètic, paràbola complexa, *Salamandra* elabora un sistema de significació que invita el lector/espectador a interrogar-se sobre les relacions i continuïtats entre els diferents espais i els diferents temps evocats, i que li demana que qüestionï permanentment l'estructura comparativa en la qual es recolza el text teatral²⁵.

Marburg potser tingui un cert parentesc, tant temàticament com estructural, amb *Salamandra*, com ja assenyalava Marcos Ordóñez en un article del 2010: «Clua quiere abarcar muchísimo, tanto temática como geográficamente, a la manera de Benet i Jornet (otro padre –o tío abuelo– posible) en la infravalorada *Salamandra*»²⁶. L'escriptura neix d'una determinada consciència del món i de la història que el propi dramaturg presenta així:

Un esternut al metro el 2008 no significava el mateix un any després, en plena psicosi de la Grip A. Un condó constituïa la barrera que separava la vida i la mort als anys vuitanta, mentre que avui, tres dècades després, molts joves hi veuen una molèstia més que una protecció. I mentre aprenem a controlar els efectes devastadors dels tumors, una nova pandèmia afecta Occident: l'Alzheimer, una dolència abans anecdòtica, ja que poca gent arribava a ser prou vella per patir-la.

²⁰ *Ibid.*, p. 145

²¹ *Ibid.*, p. 146.

²² *Ibid.*, p. 41.

²³ *Ibid.*, p. 145.

²⁴ El personatge del Senyor, com ja ha fet a l'inici de la primera seqüència, torna a afirmar que l'incendi no arribarà fins a la casa d'Emma («Aquí no hi arribarà»), però d'ara endavant, al final de la peça, res no és menys cert per a ella: «EMMA, insegura: No, oi? Aquí, no.» *Ibid.*, p. 145.

²⁵ Vegeu aquest comentari de Sharon G. FELDMAN: «Un impuls aporètic guia bona part de l'obra més recent de Benet, ja que ens condueix a mons misteriosos i a espais buits en què fàcilment podem perdre'ns i on ens costarà de trobar el camí. Una atmosfera de misteri envolta una transcripció poètica de l'espai físic, ja sigui una realitat física interior o un paisatge exterior. Els títols epigramàtics d'algunes de les darreres obres de Benet ofereixen indicis importants quant a la seva dramaturgia: el teatre és per a ell un lloc de “desig”, en què la mirada de l'espectador intenta copsar aquesta imatge “fugaç” de la realitat.» FELDMAN, Sharon G. «La fragilitat del paisatge». *Art. cit.*, p. 18.

²⁶ ORDÓÑEZ, Marcos. «Los virus de Marburg». *El País*, 12/06/2010, p. 22. Però, a banda d'aquesta influència autòctona, el crític també evoca altres possibles models (dramatúrgics, literaris i cinematogràfics) que, al seu parer, van tenir una influència notable sobre l'escriptura dramàtica: «yo diría que los modelos de Clua son Tony Kushner (los miedos milenaristas y la exuberancia narrativa de *Ángeles en América*), Robert Lepage (la imbricación caleidoscópica de las historias) y el temblor del fin del mundo, de la vitalidad acuciada por la angustia y el caos, que sobrevolaba los mosaicos de *Vidas cruzadas* (Carver/Altman) o *Magnolia* de Paul Thomas Anderson» (*ibid.*, p. 22).

Marburg és una reflexió precisament sobre això: com les malalties han definit una època determinada en el nostre imaginari col·lectiu; com han canviat la nostra manera de veure la vida, el nostre entorn, i el futur; com reaccionem quan ens veiem amenaçats, quan el nostre sistema de vida s'enfonsa per un element extern (de vegades microscòpic com un virus) o quan estem a punt de desaparèixer com a societat. *Marburg* parla, en definitiva, de la por a morir, i de com aquesta por ha tingut diferents cares, i diferents noms, a través dels anys²⁷.

El diàleg catastròfic –o el debat que s'estableix entre les diferents catàstrofes evocades i/o representades al llarg de l'obra– es recolza en l'ús alhora dinàmic i summament significant de l'espai escènic; es pot parlar, en efecte, d'una construcció i d'una pràctica dialèctica de l'espai a través de la seva quadripartició:

L'acció transcorre a quatre llocs diferents del món anomenats Marburg en quatre moments de la història recent:

MARBURG, HESSEN (ALEMANYA) – AGOST DEL 1967

Un laboratori d'una empresa farmacèutica. [...]

LAKE MARBURG, PENNSILVÀNIA (EUA) – MARÇ DEL 1981

Un saló d'una casa de classe mitjana-alta, amb vistes a un gran llac. [...]

MARBURG, KWAZULU-NATAL (SUD-ÀFRICA) – DESEMBRE DEL 1999

Una capella amb un gran Crist crucificat. [...]

MARBURG, QUEENSLAND (AUSTRÀLIA) – JUNY DEL 2010

La sala de control d'una estació meteorològica. [...]

Els quatre espais han de ser a l'escenari en tot moment, i la transició d'un a l'altre en els canvis d'escena ha de ser immediata i sense pauses ni interrupcions de cap tipus.

El text és precís quant a les accions que s'han de veure de manera simultània en els diferents espais. Hi ha moments que només n'hem de veure un. N'hi ha d'altres que els hem de veure tots quatre. El director ha de tenir clar que optar per veure'ls tots quatre a la vegada en el transcurs de la totalitat de l'obra seria un error²⁸.

Els espais i temps, o sigui els quatre universos fictivals, aparentment aïllats al principi, dialoguen mitjançant la seva co-presència i la utilització de la llum. Per dir-ho d'una altra manera, l'espai escènic així configurat és treballat de dues maneres o segons dos eixos. D'una banda, s'observa un diàleg de superfície (entre els llocs i les èpoques) que radica en els paral·lelismes, els ressos, les similituds i les repeticions; per exemple, la reiteració d'una mateixa porció de diàleg pot constituir el punt d'articulació entre dues seqüències i dos universos fictivals²⁹. En determinats moments de l'obra, Clua elabora uns diàlegs encreuats que provoquen un joc de reflexos entre les diferents situacions fictivals, assenyalant-ne les estranyes –i tot sovint inquietants– correspondències:

Per primer cop, veiem els quatre Marburg del món a la vegada.

HELGA: En Klaus tenia un sistema immunològic feble.

DUNDY: Al principi creia que només tenia el sistema immunològic feble.

HELGA: Sempre ho agafava tot.

DUNDY: Em refredava cada dos per tres.

HELGA: De vegades li agafaven dècimes de febre sense motiu.

DUNDY: I al final em vaig fer el test. Sempre et penses que a tu no et sortirà positiu, que a tu no t'afectarà...

HELGA: Potser a nosaltres no ens afecta, potser és diferent.

²⁷ CLUA, Guillem. «Un món malalt». *Marburg*. Barcelona: Proa, 2010, p. 8.

²⁸ CLUA, Guillem. *Marburg*. Barcelona: Proa, 2010, p. 23-24.

²⁹ Vegeu aquí un exemple d'aquest tipus de transició: «NANCY: Tu no vols ajut. Tu vols que et mati. I això no ho penso fer. I dit això, es fica a la cuina. CLAIRE, en quedar-se sola, a poc a poc s'anirà dormint. DUNDY: Tu no vols ajut. Tu vols que et mati. I això no ho penso fer» (*ibid.*, p. 117).

DUNDY: Et penses que ets immune, encara que la raó et digui el contrari.
HELGA: El nostre tipus de sang també hi pot influir. Potser... potser només caiem malalts i després... ens en sortim, com si res.
DUNDY: Als anys vuitanta ser seropositiu volia dir morir-te.
HELGA: Estem als anys seixanta, per l'amor de Déu, existeixen antivirals, tenim medicaments que poden aturar això.
DUNDY: No hi havia medicaments que aturessin això. Només l'AZT i no sé què era més verinós...
HELGA: O, en el pitjor dels casos, podem acabar sent portadors.
DUNDY: I després hi havia l'estigma de ser un portador, és clar, la xacra de ser un mort vivent que podia contagiar els altres.
HELGA: Potser ni tan sols desenvolupem la malaltia, com els micos d'Uganda...
DUNDY: Ens tractaven pitjor que als micos del zoo.
HELGA: Els micos no van morir pel virus. I si només en som portadors, de seguida trobaran un remei o una vacuna...
DUNDY: Tothom deia que trobarien una vacuna ben aviat, o una cura, o potser...
HELGA: O potser...
TOM: O potser demà som tots morts.
DUNDY: Això és el que pensàvem tots.
HELGA: Calla³⁰.

D'altra banda, es va desenvolupant al llarg de tota l'obra un altre tipus de diàleg, permès per la pròpia composició del text teatral, i que es produeix a nivell macroestructural; per exemple, els espais es comuniquen i això contribueix a la construcció de la història mitjançant una mena de descompartimentació de l'espai escènic i dramàtic, com ara en la segona meitat del primer acte:

GABRIEL: Fa més de trenta anys. Llavors estava fent el noviciat a Alemanya. No era més que un nen. I m'havien enviat a estudiar a l'universitat [*sic*] d'una ciutat que es deia igual que aquesta, Marburg.
ACANIT: Potser això és un senyal.
GABRIEL: O potser no és més que una casualitat. Hi ha altres Marburgs al món. El cas és que allà hi acabava de passar una desgràcia. Un home s'havia infectat amb un virus mortal.
TOM: M'han dit que m'enviarien un capellà.
*Al seu davant, ara, hi ha GABRIEL, amb una mascareta sanitària que li cobreix la boca i el nas. També porta guants de làtex. I té 32 anys menys. (Nota de l'autor: aquest GABRIEL jove ha de ser interpretat pel mateix actor, que deixa el seu espai de Sud-àfrica per entrar al laboratori alemany. L'únic que canvia és la seva interpretació.)*³¹

L'escriptura dramàtica, en *Marburg*, es recolza en la visibilitat prou manifesta d'una part dels fils conductors, no només argumentals –el lector/espectador arriba a reconstruir a poc a poc una certa continuïtat entre els quatre universos fictivals que componen la peça–, sinó també temàtics, metafòrics i simbòlics. Com ja s'ha comentat, la malaltia –amb sentit literal (el virus del 1967 a Alemanya, la seropositivitat, l'Alzheimer) o figurat (la intolerància en nom d'uns suposats valors morals, familiars o religiosos, la mentida, etc.)– ocupa un lloc central a *Marburg*³², o més ben dit, a mesura

³⁰ *Ibid.*, p. 66-67.

³¹ *Ibid.*, p. 82.

³² Vegeu la lectura que proposa Martin SHERMAN: «L'autor [...] segueix un rastre d'epidèmies universals (intolerància, por, desesperació i una actitud curiosament ambigua envers la mort) que infecten els seus personatges a través de les dècades i els continents. El món que ens descriu està infestat de virus per als quals no hi ha cap cura. Els vells guardians del sistema immunològic de la civilització (la religió, la família, els codis d'honor) s'han esfondrat. En el seu lloc, la fal·làcia circula per tot el flux sanguini: la

que progressa l'acció dramàtica, es va teixint el motiu de la malaltia com a emblema del text teatral i com a discurs sobre el món contemporani, almenys dels anys seixanta ençà. Guillem Clua articula una mena de joc de derivacions sobre les malalties modernes a Occident entorn de tota una sèrie d'oposicions binàries –protecció vs contaminació, defenses immunològiques vs debilitat de l'organisme, vacuna vs incurabilitat, desig de guariment vs pulsio de mort, etc.– que troben el seu origen i final –que convergeixen– en una mateixa sensació de por engendrada per causes diverses, però d'igual intensitat. El veritable objecte d'aquesta «por» roman, al capdavant, força opac i misteriós; de fet, sota les declaracions dels personatges, que pretenen designar més o menys explícitament, i de vegades anomenar, allò que els espaordeix³³, sembla que s'amagui una mena de sentiment –en segons quins casos, inquiet, angoixat, esfereït, desolat– del món i de la pròpia condició. Així es podria interpretar la referència recurrent, en el diàleg, a la «fi del món», una expressió potser massa usual (gairebé sembla una expressió lexicalitzada) i massa general per no acompanyar-se també d'una significació, més específica i ben personal, relacionada empíricament amb la situació concreta de cada personatge³⁴.

Marburg, com ja era el cas de *Salamandra*, es podria llegir com una mena de diàleg catastròfic, almenys en part aporètic; en efecte, el debat que es produeix entorn de la idea de catàstrofe –com a desencadenant de la «fi del món» o com a font d'un nou començament– resulta força equívoc, ambivalent. Són realment ineluctables les epidèmies i contaminacions? La situació més problemàtica i, fins i tot, més molesta i més subjecte a controvèrsia, és la relació entre els dos homes a Austràlia el 2010³⁵; en

presència de les mentides és constant al llarg de tota la peça, sovint de manera vergonyosa, i es propaguen a través de diferents períodes de temps i masses de terra.» SHERMAN, Martin. «Marburg. Una introducció.» *Marburg. Op. cit.*, p. 11-12.

³³ Per exemple, a Sud-àfrica, al desembre del 1999, la missionera protestant Acanit tem l'«efecte dos mil»:

ACANIT: La fi dels dies només afectarà l'home, perquè serà l'home qui l'haurà provocat.

GABRIEL: Germana Acanit, si no deixa de parlar com si estigués llegint les Escriptures no ens entendrem.

ACANIT: Vostès en diuen «efecte dos mil». [...] No són només uns quants ordinadors. [...] El món sencer està informatitzat, tot té un xip a dins, els transports, l'energia, tot plegat depèn dels ordinadors, i els ordinadors estan connectats entre ells. Si un falla, tots els altres poden fallar, com en una relació en cadena, com un virus que s'estén per l'organisme. (CLUA, Guillem. *Marburg. Op. cit.*, p. 59-60.)

Aquí convé al·ludir a *L'efecte 2000*, de Toni CABRÉ, una altra peça catalana que fa referència de manera molt explícita a l'anomenat «efecte dos mil» (ja en el seu títol), tot i que CABRÉ utilitza aquesta por d'índole mil·lenarista –el pànic davant l'anunciat col·lapse dels sistemes informàtics– com a comparant d'una situació molt més específica –un conflicte entre cinc personatges al segon soterrani d'una empresa, que resulta, alhora, molt més devastador que l'esmentat efecte 2000: «Aquest és el veritable “efecte 2000”, quan les persones han adquirit el dubtós privilegi de la docilitat i, com els productes d'un supermercat, poden ser emmagatzemades en estocs, traslladades, remogudes o, simplement, cancel·lades i abocades a les escombraries, perquè només compta el guany immediat [...]» MASSIP, Francesc. «Pròleg. El constructor de laberints.» CABRÉ, Toni. *L'efecte 2000*. Barcelona: Edicions 62, 2000, p. 21. Entre d'altres obres, el dramaturg també va escriure *Teoria de catàstrofes*, un títol força suggestiu en el marc del present article; vegeu CABRÉ, Toni. *Teoria de catàstrofes*. Lleida: Pagès Editors, 2004.

³⁴ A Sud-àfrica, la figura del Crist crucificat que hi ha a la capella vessa llàgrimes de sang, i Acanit declara: «És un senyal. [...] De la fi del món» (CLUA, Guillem. *Marburg. Op. cit.*, p. 59); a propòsit de l'epidèmia que s'acaba de desfermar a Alemanya –un virus misteriós per als personatges del 1967–, Helga afirma: «Seria la fi del món» (*ibid.*, p. 67); Dundy, en explicar-li al jove Buck què significava descobrir la seva seropositivitat als anys vuitanta, diu: «Ens pensàvem que era la fi del món» (*Ibid.*, p. 68); en la família de Pennsilvània, Nancy comenta la suposada desaparició del fill i la consegüent absència d'hereu: «Això és la fi del món, Claire» (*Ibid.*, p. 71); després d'evocar el seu encontre, el 1967, durant el seu noviciat a Alemanya, amb Tom –el científic infectat pel virus mortal–, el pare Gabriel recorda: «El que vaig pensar llavors... és que el món s'acabava» (*ibid.*, p. 87).

³⁵ Escriu Marcos ORDÓÑEZ: «El virus de la quarta historia (la más controvertida) no es tanto el sida sino

efecte, el jove Buck sap que Dundy és seropositiu i li demana que l'infecti: «Ja m'has sentit. Vull que em follis sense condó. Vull tenir el virus dins del meu cos i vull que me'l passis tu»³⁶. Buck considera, com a conclusió d'un raonament malaltís, que ser contaminat li permetrà alliberar-se de la por³⁷. Al final de la peça, que, d'alguna manera, es pot interpretar com el triomf de la malaltia, de les epidèmies, de la contaminació, és molt probable que Dundy accedeixi a la seva voluntat: «*DUNDY agafa BUCK de la mà i comencen a enfilar les escales cap al pis superior*»³⁸. Però al mateix temps, potser s'hagi de tenir en compte una característica estructural sens dubte significativa: l'acció dramàtica no culmina –com seria d'esperar– en l'època més recent des del punt de vista del lector/espectador, és a dir més propera al moment de l'escriptura (Austràlia, 2010), sinó que troba la seva unitat i punt de convergència en les dotze campanades que inauguren l'any 2000 (Sud-àfrica, desembre del 1999) i que cristal·litzen, en clau dramaturgica, les diferents isotopies que travessen la peça:

GABRIEL: Serà millor que marxi. Bona nit.

I, dit això, se'n va cap a la porta. Però quan té la mà sobre el pom, la primera campanada toca mitjanit.

ACANIT: Ja ha començat.

GABRIEL es queda clavat.

A partir d'ara, comencen a sonar les dotze campanades. I mentre ho sentim, podem veure el que està passant als quatre Marburg del món.

Per uns segons, el silenci ho cobreix tot.

*Segona campanada. [...]*³⁹

Més enllà de l'indiscutible efecte dramàtic, molt punyent, que produeixen conjuntament el marc temporal de final de mil·leni i l'ambientació sonora amb les campanades de mitjanit, potser calgui preguntar-se per què Guillem Clua decideix situar el desenllaç de *Marburg* en l'univers ficcional que, des d'un punt de vista cronològic, correspon al penúltim període històric evocat i representat. En la nit del 31 de desembre del 1999 a l'1 de gener del 2000, en efecte, s'acaba –virtualment i paradoxal– una acció dramàtica que, tanmateix, s'allarga fins al 2010. No s'hauria d'interpretar aquest tret compositiu com una manera d'introduir una nota esperançada en la peça, com si l'autor suggerís que la història, aparentment acabada, no està del tot tancada? Malgrat l'aparent pessimisme de *Marburg* i la sensació de final conclusiu, tot passa com si Guillem Clua posés el desenllaç de la seva obra sota el signe d'una preocupació pel futur i d'una consciència inquieta del món –desrealitzant, d'alguna manera, la quarta i darrera situació dramàtica (l'episodi australià) en una última seqüència sintètica en què convergeixen tots i cadascun dels universos fictionals preestablerts. Dit d'una altra manera, si s'acaba la peça a inicis del segle XXI, aleshores això implica que –des del punt de vista de l'acció dramàtica– l'episodi australià s'ha de conjugar en futur o en condicional (el que podria produir-se o el que es produirà si les dones i els homes del tercer mil·leni no van amb compte) i, tot i arrelar en una contemporaneïtat summament tràgica que reflecteix amb cruïsa (el VIH no ha desaparegut, cada dia continua morint gent; hi ha persones, i en particular joves, que ja no són tan conscients del risc i no

el anhelo de contagio, en un cóctel explosivo de pulsión de muerte, liberación y vínculo amoroso. (A decidir, igualmente, si su final es crónica o apología)» («Los virus de Marburg». *Art. cit.*, p. 22).

³⁶ CLUA, Guillem. *Marburg*. *Op. cit.*, p. 93.

³⁷ «¿I tu saps què significa treure't de sobre el fantasma del contagi? Només ho pots fer si assumeixes que et passarà, vulguis o no. Ho pots fer si entens que acabaràs sent positiu. És l'única manera de deixar de fer sexe artificial, amb condons, amb por; és l'única manera que tenim de tornar a ser humans.» *Ibid.*, p. 119.

³⁸ *Ibid.*, p. 149.

³⁹ *Ibid.*, p. 145-146.

veuen la necessitat de protegir-se; fins i tot hi ha gent que vol infectar o, com Buck, ser infectada), l'episodi australià potser no s'hagi de comprendre com la promesa d'un endemà igual de dolent o pitjor, sinó més aviat com una manera d'imprimir en el text teatral un interrogant ètic, apel·lant –a través d'una situació molesta, violent– a la consciència del perill i a la preservació de la vida. Si s'accepta aquesta lectura, aleshores es pot entendre *Marburg* no només com una variació entorn del caràcter inexorable del contagi com a metàfora dels destins individuals i de la història col·lectiva, sinó també com una complexa i densa reflexió sobre la responsabilitat de les dones i els homes en un món amenaçat permanentment per les epidèmies més diverses. Aquí, un cop més, el diàleg catastròfic desemboca en l'aporia, l'autor no tanca el debat: per a Buck, ésser contaminat es fa sinònim de llibertat i felicitat, per a Acanit l'efecte 2000 suposa un nou començament i una mena de regeneració de la humanitat; però Dundy està malalt de debò i haurà de prendre antivirals al llarg de tota la seva vida, Claire morirà de l'Alzheimer, i Tom del virus. La idea de la catàstrofe atribueix al drama una forma ben singular que es pot descriure com una tensió –impossible de resoldre– entre la fi (de la humanitat, de la vida, del món) i el nou començament, com es percep molt clarament al final de la peça:

ACANIT: Un món nou comença.
Dotzena campanada i...
*... fosc a tot el planeta.*⁴⁰

Més enllà de la relativa escassetat de les obres que atorguen una visibilitat manifesta a les grans catàstrofes –aquí només se n'han esmentat unes deu pel període considerat–, cal afegir que en alguns casos la representació i/o evocació de la catàstrofe roman relegada al marge del text teatral i de l'escenari. A *Mòbil*, l'atemptat terrorista que s'ha produït a l'aeroport no constitueix el tema central de l'obra. El text pretén revelar, a través de trucades interposades, les passions i els no-dits entre els personatges. Sí que hi ha una referència ben present a la catàstrofe, com s'observa per exemple en aquest fragment de l'escena 8:

Habitació buida. JAN prem botons del seu mòbil fins que troba per internet via satèl·lit un canal de notícies. JAN escolta atentament. No arribem a entendre les paraules ni veiem les imatges, el so només li arriba audible a ell, però se sent un reporter i, de fons, crits, veus i moltes sirenes de policia i d'ambulància. JAN es posa molt seriós. Treu el canal i prem botons del mòbil.

JAN: Sònia! Sònia! Nena, sort que tu sí que tens cobertura! Has vist les notícies, saps què ha passat a l'aeroport?!!! (*Pausa.*) DONCS JO ESTAVA PARLANT AMB ELLA QUAN HA PASSAT, NENA, QUE FORT? ELLA ERA ALLÀ MENTRE PARLÀVEM I SE'NS HA TALLAT LA COMUNICACIÓ, QUÈ PUC FER, SISPLAU, NENA, AJUDA'M...!!!⁴¹

Però en realitat, no es tracta de construir una representació, per dir-ho d'alguna manera, *autònoma* (vàlida per si mateixa) de la catàstrofe –exterior–, sinó més aviat d'apel·lar a la catàstrofe com a mesura de l'amplitud i la violència del conflicte interior que mou els personatges. Per tant, el que s'ha de considerar, amb *Mòbil*, no és una representació *de* ni un discurs *sobre* la catàstrofe, sinó la manera com el text teatral troba en l'evocació d'aquesta catàstrofe un marc o una mena de delineació propícia a la història que explica. En presentar la seva peça, el mateix autor relaciona la petita història i la gran Història, és a dir la situació individual dels personatges i un determinat estat del món:

⁴⁰ *Ibid.*, p. 150.

⁴¹ BELBEL, Sergi. *Mòbil (Comèdia telefònica digital)*. Tarragona: Arola, 2006, p. 31.

No fa gaire temps, un mòbil era un aparell semblant a un sabatot amb plataforma i amb una llarga i gruixuda antena, i les poquíssimes persones que en tenien, generalment executius de multinacionals, eren objecte d'admiració, burla i enveja mal païda. Des de fa poc temps, el mòbil és un aparell cada vegada més petit i lleuger, sense antena visible, i ara són poquíssimes, i raríssimes, les persones que no en tenen. [...] No fa gaire temps, el terror era un concepte que associàvem a pel·lícules i a novel·les de gènere. Des de fa poc temps, el terror, associat a una paraula de moda, «global», ha deixat de pertànyer al món de la ficció i ens assetja per les cantonades, a tot arreu. I, encara pitjor, a cap lloc en concret. No fa gaire temps, hi havia comèdies, drames i tragèdies. Últimament, només sembla que hi hagi barreges. O patetisme. A *Mòbil*, quatre personatges volen tallar els fils que els uneixen al pitjor de les seves vides. Però en un món tecnològicament avançat, els fils ja no són visibles. ¿Com es talla un cable que no es veu, i que ni tan sols sabem si existeix?⁴²

Ara bé, en les seves consideracions citades al començament del present article, Carles Batlle no parla d'una incidència de la catàstrofe només sobre el contingut de les obres sinó també sobre la mirada dels dramaturgs contemporanis cap al món. Batlle no parla d'un teatre que, en un esforç mimètic, es posaria de sobte a proporcionar de manera aclaparadora unes evocacions i/o representacions de les grans catàstrofes històriques. Dit d'una altra manera, la catàstrofe determina en profunditat, i en la majoria dels casos de manera obliqua i soterrada, la forma dramàtica.

D'aquí aquesta hipòtesi: no es tractaria de buscar l'element catastròfic del text teatral en l'objecte immediat de la seva designació, sinó més aviat a través de tota una sèrie de tendències formals i estètiques que caracteritzen l'escriptura dramàtica contemporània – entre d'altres, una determinada tendència a la fragmentació, una marcada inclinació per l'estructura temporal (amb una freqüent alteració de l'ordre cronològic o ruptura de la cronologia), un debat gairebé permanent entre realitat i ficció, etc. El que aquí es pretén, en el marc d'una aproximació formal i estètica, és analitzar les formes i efectes d'un cert teatre de la catàstrofe; o més ben dit –i per evitar qualsevol tipus de confusió amb el «teatre de la Catàstrofe» definit per Howard Barker⁴³– l'objectiu d'aquest article consisteix a donar un primer pas cap a una definició del que hom podria anomenar la

⁴² BELBEL, Sergi. «Mòbil». In *Mòbil. Op. cit.*, s. p.

⁴³ La fórmula «teatre de la Catàstrofe» prové, en efecte, dels escrits de Howard BARKER recollits, pel que fa a la traducció francesa, en un volum titulat *Arguments pour un théâtre*. El dramaturg i director britànic defineix el «teatre de la Catàstrofe» com una dramaturgia deslligada de la mimesi fins al punt de declarar: «Les seules choses qui valent la peine d'être décrites sont celles qui n'arrivent pas» (BARKER, Howard. «Vaut mieux en rire» [trad. Sarah HIRSCHMULLER i Sinéad RUSHE]. In *Arguments pour un théâtre*. Besançon: Les Solitaires Intempestifs, 2006, p. 28). BARKER rebutja una dramaturgia de la limpidesa en benefici d'una forma contemporània de tragèdia: «un nouveau type de théâtre qui [...] doit situer sa tension créatrice non pas entre les personnages et les problèmes sur la scène mais entre le public et la scène elle-même. [...] Un théâtre plus courageux exigera du public qu'il mette à l'épreuve la validité des catégories selon lesquelles il croit vivre. En d'autres termes, il ne s'agit pas du tout de la vie telle qu'elle est vécue, mais de la vie comme elle pourrait être vécue, de la pensée non validée, et de l'inconscient aboli. [...] La conséquence de cela est une forme moderne de tragédie que j'appellerais le Catastrophisme» (BARKER, Howard. «Les consolations de la Catastrophe» [trad. Ivan BERTOUX]. In *Arguments pour un théâtre. Op. cit.*, p. 68-69). A continuació, afegeix: «Le théâtre de la Catastrophe, comme le théâtre tragique, persiste à faire des limites de la tolérance son territoire. Il vit dans cette zone de risque maximum, à la fois pour l'imagination et l'inventivité de son auteur et pour le confort de son public» (*Ibid.*, p. 70). Aquest «teatre de la Catàstrofe» es basa no pas en una reproducció mimètica del real, sinó al contrari en el no-reconeixement, no pas en unes estratègies o processos de simplificació, sinó al contrari en un mode d'expressió que no tem ni la complexitat ni la contradicció: «La véritable finalité du théâtre en cette période doit être non pas la reproduction de la réalité [...] mais la spéculation – non pas ce qui est (insupportable décadence du moment) mais ce qui pourrait être, ce qui est *imaginable*» (BARKER, Howard. «Notes sur *The Bite Of The Night*» [trad. Ivan BERTOUX]. In *Arguments pour un théâtre. Op. cit.*, p. 52).

pulsió catastròfica del drama contemporani, al·ludint a la fórmula de Jean-Pierre Sarrazac que parla de «pulsió rapsòdica»⁴⁴.

Referint-se als treballs del sociòleg i filòsof eslovè Slavoj Žižek, Carles Batlle atribueix a la imatge (difosa internacionalment) de l'esfondrament de les torres bessones un paper de desencadenant d'una veritable renovació de la mirada i d'una redefinició profunda –o d'una reactualització– de la relació entre realitat i ficció. Žižek evoca la pel·lícula *Matrix* i escriu:

La película de los hermanos Wachowski *Matrix* (1999) lleva esta lógica a su clímax: la realidad material que todos experimentamos y vemos es una realidad virtual, generada y coordinada por un ordenador gigante al que todos estamos conectados; cuando el protagonista (interpretado por Keanu Reeves) despierta a la «realidad real», se encuentra con un paisaje desolado salpicado de ruinas quemadas: los restos de Chicago tras una guerra global. El líder de la resistencia, Morfeo, le brinda un saludo irónico: «Bienvenido al desierto de lo real...» ¿No fue algo similar lo que sucedió en Nueva York el 11 de septiembre? Sus ciudadanos conocieron el «desierto de lo real». Para quienes hemos sido corrompidos por Hollywood, el paisaje y las imágenes de las torres derrumbándose no pueden sino recordarnos las escenas más espectaculares de las superproducciones de catástrofes⁴⁵.

Mitjançant la referència a aquesta producció nord-americana, Žižek posa de relleu dos tòpics fonamentals. D'una banda, la realitat no existeix com a tal, és una construcció (que inclou, a més, una part d'incertesa): no hi ha cap realitat, unívoca i objectiva, sinó només representacions de la realitat, com ja han comentat àmpliament, per exemple, els estudiosos de l'escola de Palo Alto⁴⁶; de l'altra, dintre d'aquest joc complex de representacions mentals, l'imaginari ocupa un lloc decisiu: les imatges, en particular, que difonen no només les produccions cinematogràfiques sinó també, per exemple, els diferents mitjans d'informació, exerceixen una influència ben coneguda.

⁴⁴ L'autor parla del «subjecte rapsòdic» o de la «pulsió rapsòdica». Observa: «aucun personnage ne peut prendre la parole que le rhapsode ne la lui ait préalablement donnée» (SARRAZAC, Jean-Pierre. «Le partage des voix». In RYNGAERT, Jean-Pierre [dir.]. *Nouveaux territoires du dialogue*. Arles: Actes Sud / CNSAD, 2005, p. 13). Subratlla la següent característica: «le sujet rhapsodique a sur le sujet épique cet avantage qu'il est un sujet *clivé*, à la fois dramatique et épique. À la fois personnage prenant part à l'action et témoin de l'action» (*Ibid.*, p. 14). «L'auteur étant présent dans son œuvre, sous les espèces du sujet rhapsodique, il s'opère une véritable reconfiguration du dialogue dramatique: le dialogue n'est plus ce dialogue latéral confiné sur la scène entre les personnages; il s'élargit considérablement tout en devenant hétérogène et multidimensionnel [...]. Un dialogue qui coud ensemble (*rhaptein* en grec ancien signifie "coudre") des modes poétiques différents voire réfractaires les uns aux autres (modes lyrique, épique, dramatique, argumentatif). Le rhapsode étant ce couseur-découseur. Un nouveau "partage des voix" s'instaure où la voix –qui ne s'exprime pas qu'à travers les didascalies, qui s'immisce dans le discours des personnages– et le geste du rhapsode –celui de la composition, de la fragmentation, du montage revendiqué– s'intercalent entre les voix et les gestes des personnages. Soit explicitement, la voix du rhapsode chevauchant alors celle des personnages; soit plus implicitement, en tant que monteur ou qu'"opérateur", au sens mallarméen» (*Ibid.*, p. 14-15).

⁴⁵ ŽIŽEK, Slavoj. *Bienvenidos al desierto de lo real* [trad. Cristina VEGA SOLÍS]. Madrid: Akal, 2002, p. 18.

⁴⁶ Un dels representants més coneguts de l'escola de Palo Alto és Paul WATZLAWICK. En un llibre que dedica a la percepció de la realitat, aquest autor demostra que la comunicació no es pot resumir, com se sol creure, a una mera manera d'expressar o explicar la realitat («ce qui est»): «notre idée quotidienne, conventionnelle, de la réalité est une illusion que nous passons une partie substantielle de notre vie à étayer, fût-ce au risque considérable de plier les faits à notre propre définition du réel, au lieu d'adopter la démarche inverse. De toutes les illusions, la plus périlleuse consiste à penser qu'il n'existe qu'une seule réalité. En fait, ce qui existe, ce sont différentes versions de la réalité, dont certaines peuvent être contradictoires, et qui sont toutes l'effet de la communication et non le reflet de vérités objectives et éternelles». WATZLAWICK, Paul. *La Réalité de la réalité. Confusion, désinformation, communication*. Paris: Le Seuil, 1978, p. 7.

La mirada –amb el significat, alhora, d’una percepció i d’una consciència del món– es troba influenciada per la ficció i, més precisament, en els exemples desenvolupats per Zizek, per la ficció cinematogràfica de tipus pel·lícula de catàstrofe. D’allí una concepció aparentment paradoxal de la relació entre realitat i ficció:

Cuando oímos hablar de cómo los ataques supusieron un *shock* completamente inesperado, de cómo sucedió algo imposible e inimaginable, deberíamos recordar otra catástrofe decisiva de inicios del siglo XX, el hundimiento del *Titanic*: este suceso fue también un *shock*, pero su espacio ya había sido preparado mediante una fantasía ideológica, en la medida en que el *Titanic* era el símbolo de la potencia de la civilización industrial del siglo XIX. ¿No sucede lo mismo con estos ataques? Los medios de comunicación no sólo habían estado bombardeándonos con su discurso sobre la amenaza terrorista, sino que además ésta había sido investida libidinalmente. [...] Deberíamos, por lo tanto, invertir la lectura habitual según la cual las explosiones del World Trade Center fueron la intrusión de lo Real que altera nuestra esfera ilusoria: al contrario, era antes del hundimiento del World Trade Center cuando vivíamos en nuestra realidad, percibiendo los horrores del Tercer Mundo como algo que no formaba parte de nuestra realidad social, como algo que existía (para nosotros) en una aparición (espectral) en televisión. Y lo que sucedió el 11 de septiembre fue que esa aparición fantasmática entró en nuestra realidad⁴⁷.

Tot passa com si els que van descobrir les imatges de la catàstrofe novaiorquesa reconeguessin paradoxalment una realitat inèdita que –tanmateix– ja havien vist amb anterioritat en diverses produccions cinematogràfiques⁴⁸. La col·lisió de la «realitat» i la «ficció» trenca la frontera entre ambdues nocions mitjançant la irrupció –espectral, segons el qualificatiu que utilitza Zizek– de tota una sèrie d’imatges ja vistes, però percebudes com no reals (en el cas de les pel·lícules de catàstrofe) o llunyanes (en el cas, per exemple, de les representacions del Tercer Món en la televisió).

Els escrits de Slavoj Zizek, així com els de Howard Barker, permeten ampliar i posar en perspectiva la idea de «catàstrofe» en el camp de les representacions (aquí, teatrals) – tot i que en el cas del segon, com ja s’ha expressat, no es tracta per descomptat d’avançar la hipòtesi (absurda) d’una forma catalana de «teatre de la Catàstrofe» inspirada o basada en la definició que en proposa el dramaturg britànic. Arran de les consideracions efectuades fins ara, sembla que es pugui esbossar una primera aproximació a una certa pulsio catastròfica del drama català contemporani:

a) Sembla que el territori de la catàstrofe, per dir-ho d’alguna manera, sigui la contigüitat, és a dir que, en un nombre notable de peces, tot passa com si la catàstrofe no ocupés un lloc central –com a tema privilegiat, com a objecte del discurs i/o de la representació– sinó que es manifestés des de les *contigüitats espacials i/o temporals*. Els personatges d’*Apocalipsi* (1998), de Lluïsa Cunillé, ja es referien a la presència misteriosa d’un helicòpter que passava de tant en tant. A *Vianants*, una altra peça de Cunillé, escrita amb Paco Zarzoso i estrenada el 2004 a la Sala Beckett, un missatge similar torna a manifestar-se sota la forma d’avions que, des de l’espai contigu, avisen que hi ha perill.

⁴⁷ ZIZEK, Slavoj. *Bienvenidos al desierto de lo real*. Op. cit., p. 18-19.

⁴⁸ S. ZIZEK afirma: «No se trata de que la realidad entrara en nuestra imagen: la imagen entró y rompió en pedazos nuestra realidad (es decir, las coordenadas simbólicas que determinan nuestra experiencia de la realidad). El hecho de que, tras el 11 de septiembre, se pospusiera (o incluso suprimiera) el estreno de muchas superproducciones con escenas que guardaban cierto parecido con el derrumbe del World Trade Center, debería leerse como la “represión” del sustrato fantasmático responsable del Impacto del suceso. [...] la pregunta que deberíamos habernos hecho mientras veíamos la televisión el 11 de septiembre es simplemente: ¿Dónde he visto ya eso una y otra vez?» *Ibid.*, p. 19.

En vèries obres del període considerat, el temps de l'acció dramàtica és un futur proper, com ara a *Trànsits* de Carles Batlle (estrenada el 2007 a la Sala Beckett), *A mi no em diguis amor* de Marta Buchaca (estrenada el 2010 a la Sala Tallers del TNC) o *La màquina de parlar* de Victòria Szpunberg (estrenada el 2007 a la Sala Beckett). En el cas de *Trànsits*, es podria parlar d'una mena de contigüïtat temporal ja que la catàstrofe està present alhora en el passat dels personatges –anys enrere, Màrius va haver d'abandonar el seu país, devastat per la guerra, i va exiliar-se a una Barcelona tranquil·la i pacífica– i en un futur molt imminent, perceptible a través del diàleg, que incideix en l'acció dramàtica: els personatges viatgen en un tren i no se sap exactament de què fugen.

Per construir l'argument de la seva peça titulada *A mi no em diguis amor*, Marta Buchaca imagina que, el 2015, el Govern prohibeix l'amor i que les poques famílies que encara existeixen han d'exiliar-se als pàrquings. L'obra s'articula entorn d'una alternança entre dues èpoques:

L'acció de l'obra té lloc en dos temps i dos espais diferents: el present (2015) i el passat (1995). L'espai del primer és un pàrquing que s'ha convertit en un habitatge. Les escenes del segon són introduïdes pel personatge del Ramon a manera de *flashback*. Quan l'autora va dirigir l'obra va optar per integrar l'espai del passat al del present utilitzant una paret mòbil que el descobria: un pis d'estètica antiga tot i que l'acció del passat se situï l'any 1995⁴⁹.

La segona escena s'inicia amb un missatge sonor que deixa ben clara la situació inicial:

OFF TELENOTÍCIES: Avui entra en vigor la llei d'abolició familiar, una llei que ha aprovat el Govern per majoria i que consisteix a enviar les poques famílies que queden a la ciutat de Barcelona a viure en pàrquings especialment habilitats. El Govern afirma que els insurgents que vulguin mantenir la seva família no seran perseguits si es traslladen al pàrquing que els ha estat assignat. Si, pel contrari, no abandonen l'habitatge que ocupaven fins ara, se'ls podrà desallotjar i les multes per desobediència aniran de deu mil a trenta mil euros. El president s'ha mostrat optimista i ha afirmat que no caldrà prohibir per llei la família ja que creu que la seva extinció s'intueix imminent i definitiva⁵⁰.

L'esdeveniment catastròfic és el desencadenant de tot un seguit de situacions còmiques; en efecte, Laia ho intenta tot perquè els seus pares, Mari i Jaume, se separin, com indica al seu avi a l'escena 4: «Doncs si no puc viure amb tu, els obligaré a separar-se»⁵¹. Marta Buchaca escriu una comèdia en què la catàstrofe manté –espacialment i temporal– una relació manifesta de contigüïtat amb l'acció dramàtica perquè, d'una banda, els personatges viuen en un pàrquing (és a dir, dintre de l'univers ficcional creat per la dramaturga, al costat o al marge de la societat), i d'altra banda, l'esdeveniment catastròfic –situat en un passat encara recent– exerceix una mena de pressió sobre la segona època (l'any 2015, o sigui el present de l'acció dramàtica).

⁴⁹ BUCHACA, Marta. *A mi no em diguis amor*. Tarragona: Arola Editors, 2010, p. 20.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 23-24.

⁵¹ *Ibid.*, p. 39. Per exemple, a l'escena 7, mentre Mari està dormint al sofà, Laia prepara una injecció de «feniletal» i es disposa a punxar la seva mare; a continuació, Jaume llegeix un prospecte (en castellà) que descriu què és el producte esmentat: «*Feniletal se presenta en forma de polvo para solución inyectable. Cada envase contiene un vial con 1500 miligramos de polvo de ciricotina. Feniletal es un compuesto químico que está indicado en casos de enamoramiento y de estabilidad y/o seguridad extremas. Feniletal elimina la feniletinamina del cerebro haciendo que cualquier sensación de enamoramiento desaparezca.*» *Ibid.*, p. 46.

b) En el període considerat, s'observa un nombre significatiu de peces (molt diverses) que proporcionen unes *imatges no mimètiques* –o no estrictament mimètiques– d'una contemporaneïtat tot sovint amenaçadora i sinònima d'inquietud, angoixa, fragilitat, etc. L'espectre de la catàstrofe pot no manifestar-se –o no principalment– com a tema, sinó més aviat com a atmosfera i/o rerefons de l'acció dramàtica i, sobretot, com a principi estructurant de l'obra.

El 2007, per exemple, es va estrenar a la Sala Beckett una peça de Jordi Casanovas titulada *City/Simcity*: el dramaturg s'inspira en el joc electrònic «Simcity 2000», que simula el sistema d'una ciutat i en què el jugador ha d'esforçar-se perquè el món que té davant els ulls i que ha estat engendrat del no-res no s'ensorri i pugui prosperar. A *Party line*, Marc Rosich proposa un recorregut a través de les ones per endinsar-se en tota una xarxa de converses telefòniques –un reflex clar de l'omnipresència de la telefonia mòbil a la societat actual. El dramaturg Toni Cabré atorga un lloc privilegiat a la informàtica, no només com a «argument cibernètic» o «argument informàtic», sinó també com a font en què el dramaturg poua uns potents recursos estructurals per a construir els seus textos teatrals, essencialment en obres anteriors al període considerat –*Computer Love* i *Oh bit!*, escrites als anys vuitanta, i *Oi?* (1992), monòleg força insòlit d'un «bit», o unitat bàsica d'informació, que no vol perdre la memòria–, però també, d'alguna manera, a *Navegants* (Premi Crítica Serra d'Or 2000) i *L'efecte 2000* (Premi de Teatre Ciutat d'Alcoi 2000)⁵². En aquesta darrera peça, l'element informàtic es troba estretament lligat a l'evocació del món de l'empresa i de la seva crueltat –un tema també fonamental, encara que tractat d'una manera ben distinta, a *El mètode Grönholm* de Jordi Galceran (per citar només un altre títol), una obra que es va estrenar el 2003 a la Sala Tallers del TNC en el marc del projecte T6.

En tota una sèrie de peces, sembla que la referència a uns determinats universos –que gairebé es podrien enumerar: el sector empresarial, la telefonia i els nous mitjans de comunicació, el món informàtic–, acabi determinant la forma dramàtica. D'una banda, en aquests universos de referència, s'hi percep de manera més o menys soterrada una certa potencialitat catastròfica: l'home deixa de controlar la tecnologia, canvien les formes i usos de la comunicació, se'n desprèn una sensació d'amenaça i/o un sentiment de por lligat a unes determinades novetats característiques de la contemporaneïtat, etc. I, per l'altre costat, aquests universos de referència posseeixen les seves pròpies coordenades espaciotemporals i els seus propis principis organitzadors –la xarxa d'Internet, la telefonia per satèl·lit, etc.– que es reverteixen estructuralment sobre la forma dramàtica, conferint al text teatral una singular economia i una fesomia pròpia. Es tracta, per tant, d'una incidència d'ordre compositiu: així com Sergi Belbel va trobar en el caos un extraordinari al·licient dramàtic (*El temps de Planck*, escrita el 1999), així diversos autors transfereixen cap a la forma dramàtica les estructures i/o les coordenades espaciotemporals d'un determinat nombre d'universos, ambients, esferes o sistemes característics del món contemporani, per tal d'explorar-ne la complexa potencialitat catastròfica.

c) *Tensió realitat/ficció*: s'observa una redefinició profunda de la relació entre ambdues nocions. En una obra titulada *Aurora De Gollada*, que es va estrenar el 2006 al TNC, Beth Escudé i Gallès trenca la frontera entre la mort i la vida: Aurora, la protagonista, s'adreça a la comissaria per denunciar un assassinat, el seu. Entre catàbasi –la cinquena escena és un diàleg amb el Diable– i construcció espacial (potser de llunyana inspiració dantesca) que remet, en to de burla, a les cosmovisions més

⁵² Les fórmules «argument cibernètic» i «argument informàtic» són de Francesc MASSIP («Pròleg. El constructor de laberints.» *Art. cit.*, p. 8 i p. 10); aquest pròleg ofereix una presentació sintètica del conjunt de la producció teatral de Toni CABRÉ, i també un estudi de la seva peça titulada *L'efecte 2000*.

simplistes i ingènues heretades d'un catolicisme impregnat de superstició –Aurora passa per l'infern, pel purgatori i pel cel, i la peça es divideix no pas en escenes, sinó en «portes»–, la dramaturga escriu una comèdia d'humor negre entorn de l'anomenada «violència domèstica» o «violència de gènere»⁵³.

Tot sovint, aquesta ruptura de la frontera entre realitat i ficció s'acompanya d'una profunda *tensió veritat/mentira*, en la majoria dels casos irresoluble, com es produeix a *Navegants* de Toni Cabré⁵⁴. En pot derivar una evident perplexitat i, fins i tot, una certa angoixa lligada amb la relativitat del sentit i el sentiment confús de la pròpia existència.

Aquestes tendències convergeixen en una freqüent recontextualització de la relació entre realitat i paraula –en una acusada *tensió realitat/construcció verbal*– que provoca, a través del llenguatge, una mena de debat o lluita del personatge amb el món, tot qüestionant la noció de veritat. El conflicte entre el sentiment del personatge (construcció verbal) i el món que l'envolta (el «real», però també l'univers ficcional on transcorre l'acció dramàtica) és, d'alguna manera, l'objecte del diàleg que oposa el pare i la mare a *L'habitació del nen* de Josep M. Benet i Jornet, que es va estrenar el 2003 al Teatre Lliure sota la direcció de Sergi Belbel: per a ella, el fill és mort; per a ell, encara viu. En una línia molt més grotesca, en la peça (ja esmentada) de Beth Escudé, el Marit de la protagonista s'eximeix cínicament de qualsevol tipus de responsabilitat en l'assassinat de la seva dona; més precisament, ell no nega haver matat Aurora, sinó que pretén rebatre la validesa del discurs entorn de la violència de gènere i, així, banalitzar aquesta realitat⁵⁵.

d) De diversos textos teatrals, sembla que se'n desprengui la idea d'un *sentiment o intuïció de la catàstrofe*. Moltes vegades, la catàstrofe és «indicible»; no se sap ni en què consisteix precisament ni d'on prové. En aquest cas, la catàstrofe no es dona de forma mimètica sinó més aviat empírica, de vegades ni tan sols es troba evocada

⁵³ «Lo que, probablemente, deje al lector/espectador con una nueva risa llamémosla *sardónica* dibujada en el rostro (la mismas *[sic]* de esos viejos sardos que se reían ruidosamente mientras les ejecutaban, sentenciados meramente por su senectud), sea este mareante *cambio de enfoque* (como quería Calvino: “con otra óptica, otra lógica, otros métodos de conocimiento y verificación”), ante un tema tan sórdido como el de la cotidiana y proteica violencia, apenas reducida en siglos o en milenios –y en nada reducida, en España, en el último año, pese a la *Ley integral*; pues ¿de qué valen las beneméritas *leyes* frente a las *leyendas* y *supercherías* católicas?– de que son víctima, aquí y ahora, las mujeres de todo el mundo.» MONTIEL, Alejandro. «Humorismo(s) en la dramaturgia catalana última.» ESCUDÉ I GALLÈS, Beth, i SOLER, Esteve. *Aurora De Gollada/Jo sóc un altre*. Barcelona: Proa, 2006, p. 15. L'autor d'aquest article afegeix que el tractament humorístic i farsesc d'un problema tan greu i candent com el de la violència domèstica provoca, en *Aurora De Gollada*, un tipus ben singular de riure, prou semblant al «riure pasqual» («risa pascual») tal com el defineix Alfonso SASTRE; vegeu SASTRE, Alfonso. *Ensayo general sobre lo cómico (En el teatro y en la vida)*. Hondarribia: Hiru, 2002.

⁵⁴ «[...] dos personatges [...] es coneixen via internètica a través de l'ordinador en picats “xats” o diàlegs a la xarxa. [...] Així doncs, tots dos aprofiten l'inicial anonimat de la connexió per desinhibir-se. [...] fantasiegen i es menteixen fins a l'extrem que quan es coneguin en la realitat no sabran ja mai més si segueixen fingint o van de veres. Ella considera que a través de la xarxa “es pot fingir tot” i troba més interessant “la vida que pots inventar”, per això li agrada “fingir el que no ets”, car permet convertir “un malson en un somni agradable”. Ell troba que la pantalla “és la millor medecina; el preservatiu eficaç”, fent-se eco del pànic a la sida que acolloneix el món d'avui. [...] El drama de fons que es ventila és la impossibilitat de desllindar les fronteres entre veritat i invenció, car els personatges queden atrapats en la realitat virtual que juganerament s'han empescat.» MASSIP, Francesc. «Pròleg. El constructor de laberints.» *Art. cit.*, p. 10-11.

⁵⁵ Per exemple, el Marit declara: «“Violència de gènere”. Santa ignorància. No es diu violència de gènere, reina. (*Silenci*.) Per no saber, no saps ni de què ets víctima. Molt de feminisme, molta informació sobre com fer denúncies, però no saps ni expressar-te amb propietat. I tu volies ser mestra? En el nostre idioma, les persones no tenen gènere, tenen sexe. El terme *gènere* en el nostre idioma només és aplicable al gènere gramatical. Una mica més de respecte per la gramàtica, sisplau!» ESCUDÉ I GALLÈS, Beth. *Aurora De Gollada*. *Op. cit.*, p. 63.

explícitament en el discurs dels personatges, i tanmateix, es pot percebre de manera més o menys soterrada –alguna cosa potencialment catastròfica envolta confusament l'acció dramàtica. Alguna cosa, però què? El lector/espectador experimenta aquesta potencialitat catastròfica del text teatral, per exemple, en la trilogia animal de Pau Miró; la primera part, una obra titulada *Búfals*, va ser programada el 2008 en obertura del festival Temporada Alta i es presenta com un conte: una família de búfals té una bugaderia; en una altra part de la ciutat viu una família de lleons; el pare búfal i el pare lleó conclouen un pacte de no-agressió (el búfal sacrifica el seu fill més petit a canvi de la promesa que els lleons deixaran en pau els altres membres de la família). Un dia, la mare búfal desapareix misteriosament, i més tard, el pare... Quina és la paràbola d'aquesta faula? No hi ha, per descomptat, cap resposta unívoca.

El lector/espectador ha de construir, almenys en part, el referent a què remetien els signes del text teatral, i la potencialitat catastròfica del drama arrela probablement en aquesta incertesa, en aquesta opacitat o misteri, en la perplexitat, la inquietud o l'angoixa que engendra el sentiment de la catàstrofe en els diferents espais de la contemporaneïtat –esfera professional, espai domèstic de la família o de la parella, espai íntim, per esmentar tres dels llocs privilegiats del teatre català escrit al llarg del període considerat.

BIBLIOGRAFIA

Obres teatrals catalanes esmentades en l'article:

AYMAR, Àngels. *Trueta*. AYMAR, Àngels, i SARRIAS, Mercè. *Trueta / Informe per a un policia volador*. Barcelona: Proa, 2009, p. 15-81.

BATLLE, Carles. *Trànsits*. Tarragona: Arola, 2007.

_____. *Zoom*. Tarragona: Arola, 2010.

BELBEL, Sergi. *La sang*. Barcelona: Edicions 62, 1998.

_____. *El temps de Planck*. Barcelona: Columna Romea, 2002.

_____. *Mòbil (Comèdia telefònica digital)*. Tarragona: Arola, 2006.

BENET I JORNET, Josep M. *L'habitació del nen (Les tretze de la nit)*. Barcelona: Edicions 62, 2003.

_____. *Salamandra*. Barcelona: Proa, 2005.

BUCHACA, Marta. *A mi no em diguis amor*. Tarragona: Arola, 2010.

CABRÉ, Toni. *Computer Love*. Barcelona: Millà, 1991.

_____. *Oh bit!* Alacant: Diputació Provincial d'Alacant, 1986.

_____. *La metamorfosi / Oi?* Barcelona: Edicions 62, 1994.

_____. *Navegants*. Tarragona: Arola, 1999.

_____. *L'efecte 2000*. Barcelona: Edicions 62, 2000.

_____. *Teoria de catàstrofes*. Lleida: Pagès Editors, 2004.

CLUA, Guillem. *Marburg*. Barcelona: Proa, 2010.

CUNILLÉ, Lluïsa. *Apocalipsi*. Barcelona: Proa, 1998.

_____. *Après moi, le déluge. Dieu peces*. Barcelona: Edicions 62, 2008, p. 449-507.

ESCODÉ I GALLÈS, Beth. *Aurora De Gollada*. ESCUDÉ I GALLÈS, Beth, i SOLER, Esteve. *Aurora De Gollada / Jo sóc un altre!* Barcelona: Proa, 2006.

GALCERAN, Jordi. *El mètode Grönholm*. Barcelona: Proa, 2005.

MIRÓ, Pau. *Búfals. Lleons. Girafes*. Barcelona, *En cartell*, núm. 25, 2009.

VÀZQUEZ, Gerard. *Uuuuh!* Barcelona: Proa, 2005.

ZARZOSO, Paco. *Arbusht*. Barcelona: Fundació Teatre Lliure, 2006.