

## Kosmopolis: autores nuevos, temas antiguos

*Eduard Molner*

Institut del Teatre

Juan Insua, el director de este feliz invento que se llama *Kosmopolis*, un festival de literatura que organiza y produce el Centre de Cultura Contemporània de Barcelona desde el año 2000, tuvo la sensibilidad de incluir el teatro de texto en la edición de 2011. El festival, que se celebra con una periodicidad bienal, siempre ha programado una multitud de actos literarios que tenían una forma escénica, pero hasta la presente edición no había contemplado el género dramático de forma específica en sus programaciones. Repetimos aquí, brevemente, algunas ideas del marco teórico que nos sirvió para confeccionar la programación de *Kosmopolis* y que publicamos en la propia web del festival. Después hablaremos de los autores que participaron en la programación y de sus intervenciones.

El teatro resiste, y no sólo resiste: tiene cosas que proponer en nuestro presente. La sorpresa la produce el hecho de que el teatro sobrevive porque unas nuevas generaciones, que han crecido frente a una pantalla interactiva, han renovado la confianza en el espectáculo en vivo como una vía de expresión de sus incertidumbres e inquietudes, como una forma de esparcimiento, incluso como ceremonia de catarsis colectiva. Hoy, como el día en que los helénicos se saltaron el ritual para aventurarse por caminos nuevos y empezar a ser un poco menos súbditos y un poco más ciudadanos, «el espectáculo convoca actores y espectadores a divertirse o a meditar, o a decidir sobre determinados aspectos de la vida, expresados mediante el mito o la parodia» (Vito Pandolfi: *Història del Teatre*, Barcelona: Institut del Teatre, 2001).

En el último y reivindicativo ensayo de Josep Ramoneda *Contra la indiferencia* (Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2010) ha-



lamos un razonamiento de porqué el teatro pervive: «El teatro, a mi entender, tiene dos peculiaridades que le hacen imbatible: la singularidad –cada función es una nueva representación, para el actor y para el espectador– y la presencia. La presencia de la persona humana, tal cual, en el escenario. Es una persona con máscara, dirán algunos. ¿Es que la persona humana cuando entra en presencia, en relación con los demás, deja, en algún momento, de llevar máscara? Somos animales con máscara: seres de teatro». Una defensa encarnizada del teatro como una forma artística que amplía el campo de visión de lo que es capaz de entender y ver el individuo.

Si hacemos caso a Pierre Bourdieu y entendemos que las clases sociales no sólo siguen existiendo sino que la principal causa de su segmentación es cultural y no económica, deberíamos encarar la nueva era tecnológica con un poco menos de papanatismo. El analfabetismo digital no será “el problema” de la marginación social, sí, por el contrario, no saber leer ni escribir, por ejemplo. No hablamos, claro, de la habilidad técnica de leer sino de la capacidad de comprensión y... disfrute de un texto, y de la capacidad de expresión razonada de unas ideas. También podemos aventurar que en el futuro será un motivo de diferenciación social la capacidad de *comprensión y... disfrute* de un espectáculo de carácter teatral que requiera una mínima actitud activa por parte del espectador.

### Dos actos, cuatro autores

Así pues, para la edición de *Kosmopolis* 2011 propusimos una programación de dos actos que echaban una ojeada a las nuevas dramaturgias de aquí y de fuera con la intervención de artistas emergentes que muestran la últimas tendencias de la escritura teatral.

En el primero de los actos el dramaturgo catalán y periodista Pablo Ley (Barcelona, 1960) conversó con el dramaturgo cana-

diense de origen libanés Wadji Mouawad (Beirut, 1968), creador de la llamada «teatralogía de la identidad y la memoria» representada internacionalmente (*Littoral*, 1999; *Incendies*, 2003; *Forêts*, 2006; y *Ciels*, 2009). Durante las fechas del festival, marzo de 2011, Mouawad estaba programado en el Festival Grec 2011 con su reescritura de Sófocles –una pieza que finalmente cayó de la programación del festival de verano por causas ajenas a criterios artísticos–. En cualquier caso, el legado griego está vivísimo en la obra de Mouawad; se hace necesario el teatro casi por las mismas razones que se hacía necesario dos mil quinientos años atrás, pese a todas las transformaciones vividas por la humanidad. Y cuando nos disponemos a representar historias en el escenario, no nos podemos abstraer de estas raíces. Es el caso por ejemplo de *Littoral*, la obra que dio a conocer a Mouawad a nivel internacional. El dramaturgo explicó su génesis, en gran medida, a partir de su itinerario vital de infancia y juventud, relacionado con la guerra del Líbano. El joven Wadji, como toda su familia, tuvo que rehacer sus referencias en otro país. No es lo mismo abandonar tu lugar de nacimiento con siete años que hacerlo de adulto, pero es evidente que a esta edad tan tierna ya puedes llevarte de tu país de origen unas huellas permanentes. Si además se han visto imágenes impactantes por su violencia, muertes y desapariciones que tienen que ver con el núcleo familiar, seguro que la huella es para toda la vida.

En *Littoral*, el joven Wilfrid emprende un viaje para dar sepultura a su progenitor, que es al mismo tiempo un viaje en busca de la propia identidad en el momento crucial de su entrada en la etapa adulta de la vida. La reminiscencia griega es absoluta. Es exactamente el «¿quién soy?» de Edipo. Mouawad nació en Beirut en 1968. Tenía sólo siete años cuando sus padres salieron del Líbano ante el conflicto civil que asolaría el país durante más de diez años y que entonces, a mediados de los setenta, no había hecho más que empezar. En sus propias

palabras el teatro se convirtió en una forma de «recrear el espacio de felicidad de su infancia». Su tetralogía es una reflexión sobre la identidad, la memoria, la herencia y la filiación, todos ellos temas presentes en las sociedades complejas del primer mundo, con un origen diverso de sus habitantes, o sea con un conjunto de «pasados» diferentes que hay que arbitrar en el presente. Hay que retener también el hecho de que el teatro de Mouawad es de una gran desnudez: los recursos escenográficos son mínimos y se pide al espectador que sea él quien realice los cambios de ámbito, de localización, etc. Es un teatro que se podría representar en un modesto centro cívico si hiciera falta; es un teatro que es consciente de que el principal equipo escenotécnico está en la imaginación del espectador.

La intervención de Pablo Ley fue a modo de introducción porque los dos temas sugeridos por el dramaturgo catalán para provocar la conversación dieron lugar a dos intervenciones larguísimas de Mouawad que prácticamente ocuparon la hora y cuarto de acto en el teatro del CCCB.

El segundo acto quería ser una muestra del teatro que se escribe aquí con Josep Maria Miró (Vic, 1977) y Pau Miró (Barcelona, 1974), ejemplos de unas extraordinarias hornadas de la dramaturgia catalana, y con Alfredo Sanzol (Madrid, 1972), un auténtico fenómeno en las carteleras españolas de las últimas temporadas.

La dramaturgia catalana ha producido unos autores tan notables en los últimos años que ha sido muy difícil hacer una elección ejemplar. Una de las dramaturgas más brillantes de la primera hornada de la recuperación de la escritura dramática en nuestra tierra, Lluïsa Cunillé, todavía no ha cumplido los cincuenta, por ejemplo, y entre ella y Josep Maria Miró, el dramaturgo más joven presente en *Kosmopolis*, existe una diferencia de quince años en los que podríamos perfectamente señalar veinte nombres de dramaturgos catalanes con nivel para estar presentes en la cartelera de cualquier ciudad. La elección era, pues, di-

fícil. Pero no nos guió la acumulación de éxitos de público en un determinado currículum sino las trayectorias creadoras que interpelan el presente. Pau Miró y Josep Maria Miró se preguntan a través de su teatro por qué el mundo es como es y qué podemos hacer para entenderlo.

Pau Miró crea personajes que se nos presentan con cierta dosis de inocencia, incluso de ingenuidad. Pero claro, no se pueden sustraer al hecho de vivir en un mundo que funciona desde una dinámica ajena a su forma de ser. Miran la realidad con perplejidad, y eso nos los convierte en cercanos. Son bellos, portadores de luz, aparentemente desmascarados, gente que no nos importaría conocer, como la prostituta de *Plou a Barcelona* (2004) o el chico que llega a la lavandería de *Lleons* (2009), con la camisa manchada de sangre. A menudo coloca estos personajes en ambientes hostiles, donde se encuentran en desventaja. Una ciudad, por ejemplo, que en el caso de *Bú-fals* (2008) y de *Lleons* es el ámbito de lo imprevisto, de la incertidumbre, de la inseguridad, y pese a todo, lo que en competencia con los demás, debemos hacer nuestro. La ciudad que se intuye en *Lleons* es un espacio de conflicto y de oportunidad, pero implacable. Es una ciudad que tiene semejanzas con el DF de *Amores perros* de Alejandro González Iñárritu, que penetra dentro de nuestra casa, pese a los muros que podamos levantar para defender el propio hogar.

Pau Miró tuvo la responsabilidad de dirigir la lectura de textos de los tres creadores en escena por parte de la actriz Anna Ycobalzeta y el actor Isaac Alcayde. Entre las lecturas se intercalaban los comentarios de los tres autores, sentados a un lado del escenario en unos taburetes de bar, en una especie de conversación distendida, pero orientada, que iba tratando los temas que los propios fragmentos de las obras planteaban.

La introducción del acto por parte de los dos actores, un pequeño texto de Pau Miró escrito expresamente para la ocasión, es

reveladora de su forma de entender el hecho creativo: «no existe una página en blanco./ ojalá existiera la página en blanco./ existe la página que desborda palabras./ Después, un extraño proceso de selección./ Unas palabras se quedan, otras se van./ Y por una rendija empieza a entrar un poco de luz./ Una rendija. Un texto./ Un texto. Una escena./ Luz». O sea la inspiración está en la selección, no en la producción propiamente dicha, y esto estaría mucho más acorde con el tiempo que nos toca vivir, cargado de un gran volumen de información que a todos nos corresponde filtrar.

Josep Maria Miró escribe un teatro perfectamente trabado ideológicamente. Se subleva, por ejemplo, contra un mundo que permite escandalosos espacios de impunidad. En *La dona que perdia tots els avions* (Premi Born de Teatre, 2009), una mujer, sentada en el porche de una casa colonial, mientras espera el avión que tiene que llevarla de vuelta a casa, sufre una súbita ceguera. A su lado hay un hombre, un nativo de esta isla tropical que atrae riadas de visitantes occidentales. El hombre está allí esperando su decisión. ¿Se quedará en el país? ¿Querrá lo mismo que muchos otros le han pedido antes? Atrapado en la cultura de la emoción, en la necesidad de dosis de sensaciones que provoca la sociedad de consumo hipertrófica, el viajero occidental encuentra en el Tercer Mundo la posibilidad de subir unos cuantos escalones en esa dirección. O de bajarlos. En este mundo nuestro hay lugares donde es posible ir muy lejos en la satisfacción del lado oscuro del ser humano. Allí la transgresión de la sacralidad (en el sentido pasoliniano del término *sagrado*), de las normas morales básicas de convivencia entre los hombres, de la dignidad humana, es gratuita. Pero Josep Maria Miró no sólo se cuestiona “el mundo”, también se interroga sin ambages sobre el lugar donde vive.

*Gan Bang* (*Obert fins l'hora de l'Àngelus*), que se estrenó el mismo mes de marzo de 2011 en el Teatre Nacional de Catalunya, es una de las piezas más atrevidas

que se han escrito en este país en los últimos años. Un padre entra en un local de sexo para hombres buscando a su hijo; allí descubrimos la doble vida de muchos personajes perfectamente asimilables a algunos prohombres de la política, los negocios o la iglesia de Cataluña, pero la denuncia va más allá y atañe a este mismo personaje que parece tan desamparado en este local y a la vez tan estimable en su empresa de reconstruir una familia rota. *Gan Bang* recuerda por su valentía *Plaça dels herois*, de Bernhard o *El balcón*, de Genet, obras que provocaron una profunda incomodidad en su momento, pero que al mismo tiempo generaron interesantes debates.

El estreno de la pieza en el Teatre Nacional ha sido uno de los momentos importantes de esta temporada teatral, no por la obra sino sobre todo por el alboroto que creó el hecho de que estuviera ambientada en un local de sexo masculino. A todos debería hacernos reflexionar cuantos pasos atrás ha dado la sociedad catalana si la minoría susceptible de sentirse escandalizada por eso encuentra unos potentes altavoces y es capaz incluso de incidir en los márgenes de libertad de los programadores públicos. Pero lo más triste fue quizás ver como toda la prensa, incluso la considerada progresista, se sumó a la lectura superficial de la pieza de Josep Maria Miró y, en consecuencia, salió manifiestamente decepcionada. El sexo es en *Gan Bang* una metáfora de lo que políticamente ha ocurrido en este país desde la Transición hasta la democracia. Miró no quería provocar, quería transgredir al hablar de una manera de entender la política basada en el mercadeo y el clientelismo, basada en la ausencia absoluta de valores y de ideología. Y en el plano personal quería hablar de la imposibilidad de enmienda cuando una violación de lo que es auténticamente sagrado (de nuevo aquí en el sentido pasoliniano) afecta a la construcción personal.

De Josep Maria Miró los actores leyeron un fragmento de *Quan encara no sabíem res els uns dels altres*, una de sus primeras

piezas, pero que ya contiene una mirada con voluntad de intervención. Unos personajes decidirán, “fatalmente”, tomar el metro antes de la hora necesaria para “defender” sus puestos de trabajo de una agresión que es más presupuesta que real. Pero ese convoy está destinado al desastre. El miedo es uno de los temas presentes en la obra de Miró, un miedo que siempre es irracional, pero que siempre tiene un fundamento cultural y pasa por las creencias del individuo sobre su bienestar: ¿qué puedo hacer para conservar mi lugar en la sociedad? antes que la pregunta que sería realmente importante, ¿qué puedo hacer para estar más en armonía con mi ser y mi entorno?

Josep Maria y Pau Miró son dos ejemplos, como decíamos más arriba, de la dramaturgia catalana actual, que de hecho es muy rica, diversa y heterogénea. Pero si les hemos escogido a ellos y no a otros es porque sus miradas todavía no han sido salpicadas por la banalidad. El gran problema de los dramaturgos emergentes de este país es que se piden unos textos que en gran medida reproducen los patrones narrativos del mundo televisivo: con respecto a los formatos, pero también con respecto a los contenidos. Se cuentan demasiadas historias cuyo sentido no es otro que conseguir un buen entretenimiento; obviamente este teatro debe existir, pero junto a la literatura más especulativa si hablamos de las estructuras del teatro público.

Alfredo Sanzol es un gran encantador de serpientes: cuenta sus estrenos por éxitos de público. A partir de búsquedas en Google llega a trabajar con elementos aleatorios y con estos materiales, articulados en forma de historia breve, busca la formulación de una experiencia humana profunda, una sensación, un sentimiento, una paradoja irresoluble o una contradicción insalvable que se encuentra en el trasfondo del argumento que se nos cuenta. Lo que acabamos de referir está detrás de la trilogía *Risas y Destrucción* (2006), *Sí, pero no lo soy* (2008) y *Días estupendos* (2010). Frecuentemente las situaciones creadas por Sanzol

son absurdas (tienen una contemporaneidad de raíz beckettiana). En *Días estupendos* un matador de toros decide renunciar al oficio, del que depende toda la familia, porque ha atropellado un gato. La circunstancia es absurda y roza la inverosimilitud, pero el punto de llegada no es un sinsentido. Muchas veces un accidente, aparentemente banal, enfrenta al ser humano a sus contradicciones fundamentales. Más aún, en la misma pieza unos padres reciben una carta del hijo que está de colonias en la que les dice que quiere «desertar», que prefiere ser adoptado por sus monitores. Desde fuera la carta hace reír, pero pone a los pobres personajes de los padres contra las cuerdas; en medio de sus acusaciones cruzadas nos damos cuenta de que el hijo, más que un proyecto de vida, había sido «la etapa que había que cumplir», en una carrera vital de posesiones varias.

Anna Ycobalzeta e Isaac Alcaide leyeron precisamente este texto, un ejercicio que lleva a que entre un tercer personaje, el hijo ausente, presente a través de la carta leída por los padres. El recurso ya es en sí mismo una metáfora, porque el hijo de hecho no quiere estar junto a unos padres que han entendido su existencia como algo que hay que administrar, en lugar de amar. En cualquier caso ya plantea cual es la manera de afrontar la paternidad hoy en día, en la sociedad de consumo hipertrófica.

Sanzol tiene el proyecto, a medio o largo plazo, de hablar de su realidad natal, Navarra, y el conflicto que de pequeño vivió en el contexto de máximo apogeo de la violencia terrorista y de la respuesta de los mecanismos represores del estado. En el teatro de Sanzol hay humor, pero no banalidad o frivolidad. En todo caso son propuestas concebidas desde la habilidad de poder ofrecer distintos niveles de lectura.

Obviamente el panorama teatral catalán y también del Estado español es mucho más rico que la muestra que *Kosmopolis* pudo ofrecer. Pero en cualquier caso la pequeña cata sirvió para abrir boca al público de un festival no específicamente de teatro, ni

tampoco un encuentro académico. Queremos decir que, afortunadamente, a muchos de los concurrentes a la programación teatral de *Kosmopolis 2011* no les habíamos visto nunca la cara y eso, en un universo

tan reducido como es el mundo del teatro en Cataluña, donde nos pasamos la vida saludándonos los unos a los otros hasta el infinito, no deja de tener su valor.

