



**TEATRE NACIONAL  
DE CATALUNYA**

**JUSTÍCIA**

**Guillem Clua**

LLEGIR EL TEATRE

## ÍNDEX DELS MATERIALS

Isaias Fanlo, «Notes sobre el teatre de Guillem Clua»	pàg. 3
Marion P. Holt, pròleg a <i>Teatro en llamas</i> , 1	pàg. 9
Sergi Belbel, «La sana ambición de un dramaturgo contemporáneo»	pàg. 17
Isaias Fanlo, «Malaltia, frivolitat, responsabilitat i transgressió: un diàleg (queer) amb Guillem Clua»	pàg. 20
Marcos Ordóñez, «Los viajes de Guillem Clua»	pàg. 35
Rafa Ruiz, entrevista a Guillem Clua	pàg. 37
Maria Cappa, «Guillem Clua: “El teatro público no tiene que ser cobarde”»	pàg. 43

**Isaias Fanlo, «Notes sobre el teatre de Guillem Clua», pròleg al *Teatre Reunit* de Guillem Clua, Arola Editors / TNC, en premsa.**

Aquest llibre ens convida a un viatge que explora diverses possibilitats creatives i formals de les arts escèniques, del teatre de text al teatre musical; de peces de caire intimista, dissenyades per a un grapat d'espectadors, a obres pensades per a grans espais (públics i privats); de càpsules efímeres a autèntiques maratons escèniques; de la comèdia romàntica al drama èpic. El viatge és polièdric. La mirada que ens el proposa, singular.

Al llarg de gairebé dues dècades de treball intens, Guillem Clua (Barcelona, 1973) ha anat ordint una trajectòria teatral tenaç i eclèctica, marcada pel rigor formal i per un compromís irrenunciable a l'hora d'abordar trames que s'aferren a conflictes i debats actuals. Abans de dedicar-se de ple al teatre i a l'escriptura creativa, Clua es va llicenciar en periodisme i va exercir-lo fins al 2003. És per això que el seu teatre està marcat per una voluntat de proveir el públic de les eines necessàries per mantenir-lo informat, conscient del món que ens envolta. És, podríem dir, un teatre deontològic, que ens ofereix diversos punts de vista, arguments a favor i en contra dels temes que aborda; que defuig els maniqueïsmes, els prejudicis i els missatges tancats, i aposta per una ambigüïtat que empeny el públic a arribar a les seves pròpies conclusions.

Moltes de les obres de Guillem Clua ens parlen de les fronteres físiques, econòmiques, morals i emocionals entre Orient i Occident: *Gust de cendra*, per exemple, ens situa al bell mig del conflicte entre Israel i Palestina; *La pell en flames* ens fa reflexionar sobre la mercantilització de les fotografies de conflictes bèl·lics en una era marcada per la sobresaturació d'imatges. Altres textos ens parlen de temes específicament catalans, tot explorant antics ressentiments provocats per la Guerra Civil, així com la convivència paradoxal entre idealisme i corrupció a la Catalunya de tradició convergent (*Justícia*) o il·lustrant, de manera sagaç i juganera, la divisió social entorn del procés català (*Al damunt dels nostres cants*). En moltes obres hi trobarem les seqüeles inevitables que deixa l'ús de la violència; per exemple, *L'oreneta*, un drama sobre dol i supervivència inspirat en l'atemptat homòfob perpetrat al bar Pulse

d'Orlando. En algunes de les peces, la referència a l'actualitat és directa o s'explicita en el text o el paratext; en d'altres, Clua opta per fer transposicions més sofisticades; és el cas de la comèdia amb tons farsescos *La terra promesa*, que ens parla d'un país imaginari, la República de Malvati, desaparegut sota l'aigua a causa del canvi climàtic; o l'al·legoria global *Marburg*, que ens porta per quatre indrets amb el mateix nom arreu del món per parlar-nos d'algunes de les epidèmies —i de les seves repercussions físiques i socials— que han afectat la humanitat en les darreres dècades.

En aquest sentit, Clua sembla establir un diàleg creatiu amb una tradició generada, en part, pels dramaturgs catalans de les generacions precedents (Josep Maria Benet i Jornet, Carles Batlle, Sergi Belbel, Lluïsa Cunillé): la de bastir realitats escèniques gairebé abstractes, tot situant una sèrie de personatges anònims o sense un nom propi que els distingeixi en espais i temporalitats indeterminades. Com a dramaturg compromès amb els debats de l'època en què viu, Clua és capaç de vincular l'espai i el temps de l'escena amb el context de representació de les obres: *Smiley* i *L'oreneta*, per exemple, canvien la seva localització segons la ciutat o el país on es munti la producció; el present escènic de *Justícia* està pensat per coincidir amb la data exacta de la representació de l'obra.

Són estratègies per aconseguir que la realitat escènica estigui sempre impregnada de punts d'inflexió. Els personatges dels grans drames de Txèkhov viuen en un món que encara no ha canviat, però que està a punt de fer-ho: el sentiment de pèrdua anticipada brolla sota l'epidermis dramàtica de *Les tres germanes* i, molt especialment, *L'hort dels cirerers*. En el teatre de Guillem Clua, la temporalitat es desplaça uns centímetres més a tocar de l'instant de canvi: Clua empeny els seus personatges al cor de l'esdeveniment, al moment precís en què el conflicte esclata. És, novament, la mirada del dramaturg amb ànima de periodista, compromès, de manera ineludible, en situar-nos a l'epicentre. És la preocupació per trobar l'episodi que defineixi la vida del jutge i polític Samuel Gallart a *Justícia*. És el compte enrere que fa trontollar els punts cardinals del planeta en diversos moments de la història recent al final de la primera part de *Marburg*.

Són moments crucials, que esquincen la realitat escènica. I tanmateix, Clua tendeix a finalitzar les obres convidant a un optimisme velat. La cançó

final de *L'oreneta*, cantada a dues veus, ens suggereix la possibilitat final d'harmonia, de síntesi, d'una unió capaç de vèncer l'odi. Un altre moment clau per entendre aquesta idea: a *El somni de Lenin*, Paula deixa Carles —el seu germà— a l'hospital, a punt de passar pel quiròfan, per unir-se a la manifestació més multitudinària que s'hagi vist mai. «Una sola persona pot canviar la història», li diu Carles per motivar la seva germana: si bé tot aquest mosaic d'esdeveniments històrics i moments de canvi, omnipresents en el teatre de Clua, sembla excedir l'àmbit de l'individu, al final es tracta d'un viatge d'anada i tornada. Perquè les petites decisions dels protagonistes d'aquestes obres tenen, efectivament, la capacitat d'alterar el món.

*Smiley* ens porta encara més enllà. Al final de la peça, Àlex deixa un missatge a la bústia de veu de Bruno (pel teatre de Clua, atent a la tecnologia del seu temps, circulen telèfons mòbils, bústies de veu, correus electrònics, icones d'emoji, converses de WhatsApp, perfils de Facebook i fils de Twitter). «Jo no sé si tu i jo tindríem un bon final... / però podem tenir un principi», diu. El que a primera vista sembla un clixé propi de les comèdies romàntiques amaga una reflexió sobre el que podríem anomenar la temporalitat normativa. *Smiley*, una peça presentada originalment en el Torneig de Dramatúrgia del Festival Temporada Alta de Girona, juga contínuament amb les convencions de la comèdia romàntica del cinema clàssic. Una d'aquestes convencions és que tota història d'amor normativa ha d'acabar amb la unió de la parella, si és possible en matrimoni. La parella es casa i nosaltres, els espectadors, sabem que ja està, que tot anirà bé a partir d'ara: hem arribat al final: després d'això, no hi ha res més per explicar. A través de les paraules d'Àlex, però, Clua ja no ens parla de *finals feliços*, sinó de *principis feliços* amb futur incert. Una de les frases habituals que ens diuen a gais i lesbianes en el moment de sortir de l'armari és una variació de: «Aquest estil de vida que esculls no et farà feliç»; o bé: «Em preocupa que t'estiguis condemnant a la infelicitat». Generació rere generació, ens han ensenyat que *escollir* ser lesbiana o gai (en realitat, però, l'única elecció és escollir ser-ho en llibertat) és arriscar-se a la infelicitat en un món dissenyat per rebutjar a aquells qui pensen en formes d'estimar diferents de les que dictamina la norma. El final obert de *Smiley* esquerra, de manera subtil, l'ontologia de la comèdia romàntica (la del «feliços per sempre») i aposta per una felicitat del present que no hipotequi el futur. Amb el seu petit gest romàntic

queer, Àlex i Bruno fan un pas petit, però important, per canviar la manera fossilitzada que tenim d'entendre el que significa una parella.

El teatre de Guillem Clua no només s'incrusta amb facilitat en els grans debats del nostre temps. També estableix un diàleg amb altres creadors contemporanis. De fet, podríem dir que aquestes obres amaguen un mapa encriptat per llegir part de la cultura occidental, en especial l'anglosaxona (Clua, que ha viscut, estudiat i treballat a Londres i a Nova York, se sent particularment còmode en aquest cercle d'influències). El musical *Killer*, per exemple, dialoga sense pudor amb la sèrie televisiva *Dexter*; *L'oreneta* evoca inevitablement dues peces de Terrence McNally, *Masterclass* i *Mothers and Sons* —de fet, podríem dir que el teatre de McNally, injustament desconegut al nostre país, arriba als escenaris catalans, encara que sigui de manera subreptícia, gràcies a Guillem Clua; *Justícia*, el retaule complex d'una família disfuncional en una casa a punt del col·lapse (literal i simbòlic), ens fa pensar en algunes grans obres del teatre anglosaxó, com ara *El temps i els Conway*, de J. B. Priestley, *Agost*, de Tracy Letts, o fins i tot *The Inheritance*, de Matthew Lopez: el Samuel Gallart de Clua i el Henry Wilcox de Lopez són, en la seva manca d'escrúpols i la seva hipocresia política, ànimes bessones que miren, tanmateix, de redimir el mal que han fet al llarg de la seva vida.

Aquests diàlegs fan que el teatre de Guillem Clua participi, de ple dret, en els debats que es desenvolupen a nivell internacional. L'any 2010, quan formava part de l'equip artístic del Teatre Nacional de Catalunya, vaig encarregar-me d'editar el text de *Marburg* per a la seva publicació, coincidint amb l'estrena de l'obra a la Sala Petita (atès que parlem de diàlegs amb altres obres, hi ha una connexió directa entre *Marburg* i els *Àngels a Amèrica* de Tony Kushner, així com amb pel·lícules que tematitzen les intercomunicacions en un món global, com ara *Babel*, d'Alejandro González Iñárritu). Vaig enviar el text al dramaturg i guionista Martin Sherman (l'autor de *Bent*, sens dubte un dels textos teatrals de temàtica LGTB més importants del segle XX), i vaig demanar-li si volia escriure'n el pròleg. Sherman va devorar el text i, immediatament, va dir que sí, que li venia de gust pensar unes paraules sobre aquest text que va definir com a «important». En el pròleg, Sherman s'explicava, comentant que, a *Marburg*, «l'autor està intentant trobar algun sentit a la vida moderna (i cal dir que la vida moderna, com passa a *Marburg*, és inevitablement internacional)».

La missió de Clua, diu Sherman, «és demostrar, investigar i il·luminar els virus amagats que devasten el sistema immunològic d'aquest segle XXI que és, al mateix temps, una època molt dinàmica i una bomba de rellotgeria.» L'escriptura d'aquest pròleg va donar pas a una sèrie de converses a l'entorn de la responsabilitat del dramaturg (especialment el dramaturg queer) pel que fa a visibilitzar la història dels col·lectius minoritzats, com ara els que s'engloben en les sigles LGTB: els col·lectius apartats dels discursos oficials de la història. Poc després, Sherman va concloure la primera versió de la seva obra *Gently Down the Stream*, estrenada al prestigiós Public Theatre de Nova York, que precisament gira entorn d'aquests debats.

Guillem Clua és conscient de la responsabilitat immensa que comporta escriure teatre. Al capdavant, el fet escènic té la potencialitat de retornar a l'espectador una visió crítica de com està organitzat el món. Per això, Clua defuig el llenguatge post-teatral: perquè el seu teatre, salpebrat de la mencionada vocació periodística, està vinculat al missatge.

Això ens porta a la faceta de Clua com a activista, que assumeix el seu compromís envers la comunitat queer. Clua forma part d'una de les darreres generacions que van créixer amb escassetat de referents LGTB *mainstream*, amb molt poques figures lesbianes i gais visibles i que fossin capaces d'emanar una aura de positivitat. La darrera generació que s'havia de comunicar a través de l'eufemisme («crec que tal és del gremi, que pasqual és del ram de l'aigua»), que va créixer aprenent a llegir entre línies sense que ningú els ho ensenyés, a descobrir informació xifrada per estimular la seva educació sentimental, perquè els pocs referents visibles apuntaven a una vida amb una clara inclinació cap als finals tràgics (d'*Un amor fora ciutat*, de Manuel de Pedrolo, a la pel·lícula *Philadelphia*, per esmentar dos exemples amb contextos ben diferents). Apostar per la visibilitat de la comunitat LGTB és, encara, un acte valent. A dia d'avui, només dues peces de teatre català estrenades en escenaris per al gran públic han abordat qüestions vinculades amb el VIH o la sida. Totes dues les ha escrit Guillem Clua i es poden llegir en aquest volum: *Marburg* i *Justícia*.

Per a Clua, el teatre és una manera d'exercir la seva responsabilitat envers un món millor. Que una peça com *Smiley* s'hagi estrenat a Grècia, Itàlia, Xipre, Puerto Rico, el Perú o Veneçuela no només suposa un triomf a nivell individual.

És, també, un acte de vital importància en països on els drets de la comunitat LGTB i queer passen per punts d'inflexió, sigui pels debats entorn al matrimoni igualitari, sigui per l'amenaça que suposa l'ascens de l'extrema dreta. Per aquest mateix motiu, i davant l'auge de radicalismes homòfobs i transfòbics a l'Europa de l'Est, Clua va anunciar a la seva pàgina web i a les xarxes socials, el 29 de novembre de 2019, que cedia gratuïtament els drets de *Smiley* a qualsevol companyia teatral de l'Europa oriental que la volgués representar. El teatre, com a disciplina artística que construeix un mirall a escena i que personifica, en carn i ossos, estructures, afectes i debats, pot esdevenir un artefacte poderós per sacsejar una societat. Susan Sontag va dirigir a Sarajevo, en plena guerra, *Esperant Godot*, i la peça es va convertir en símbol de resiliència en una societat destruïda; l'any 2015, l'actor Wendell Pierce va representar la mateixa peça a Nova Orleans, una ciutat devastada per l'huracà Katrina, amb la intenció de denunciar la passivitat de l'administració Bush (un Godot pervers en la seva absència obstinada) davant el desastre.

El teatre de Guillem Clua és intel·ligent i ambiciós, i es projecta en una dimensió global: és per això que moltes de les peces reunides en aquest volum compten amb un número encomiable de produccions internacionals. És un teatre rigorós, i al mateix temps proper, perquè està escrit amb la voluntat d'entretenir l'espectador mentre li formula preguntes importants. Té moments d'alta intensitat dramàtica que conviuen amb escenes d'una gran comicitat. És un teatre promiscu, que juga amb diversos estils i temes (de vegades dins d'una mateixa obra). I és, també, un teatre compromès, valent. Les obres que s'agrupen en aquest volum formen una constel·lació que qui llegeixi aquestes pàgines pot explorar en l'ordre que vulgui. En tot cas, jo només recomanaria que ho faci amb la ment oberta, disposada a formular-se preguntes més que a trobar-se respostes. Perquè si d'alguna cosa ens parla el teatre de Guillem Clua, és de tot el que implica viure en un món ple de violència i d'incerteses, però també d'esperança; un món habitat per persones amb el desig instintiu de compartir més moments de vida. Clua escriu, amb una precisió admirable, l'univers contradictori, terrible, apassionant, que ens envolta. És un teatre que, tot i trobar-se ben incrustat en el present, està escrit, també, per al futur.

*Chicago, novembre de 2019.*



**Marion P. Holt, pròleg a Guillem Clua, *Teatro en llamas*, vol. 1  
(*La piel en llamas / El sabor de las cenizas*), 2017.**

Guillem Clua empezó a explorar las posibilidades de una carrera teatral en la London Guildhall University (Londres, Gran Bretaña) en 1994. Cuando regresó a Barcelona asistió a seminarios de dramaturgia en la Sala Beckett, trabajando codo a codo con otros jóvenes autores emergentes que pronto empezaría a transformar la escena barcelonesa con nuevas visiones y originales enfoques dramáticos. En 2002 colaboró en una adaptación en teatro-danza de *Muerte en Venecia*, de Thomas Mann, adquiriendo una mayor experiencia práctica en el arte teatral. Ese mismo año su primera obra totalmente original, *Invisibles*, ganó el Premi de Teatre Ciutat d'Alcoi y posteriormente fue publicada. Sin embargo, esa pieza dramáticamente desafiante y de ingeniosa estructura sobre un grupo de personajes atrapados en una red de malestar social no generó un inmediato interés en producir el trabajo de Clua. Eso cambiaría dos años después, tras ganar el Premi de Teatre Ciutat d'Alcoi por segunda vez con *La piel en llamas*, que enseguida se estrenó en la Sala Villarroel de Barcelona. En marzo de 2006, esa obra tuvo su primera producción en inglés en el HotCity Theatre de St. Louis (Misuri, EE.UU.), a la que rápidamente siguieron otras en varias importantes ciudades estadounidenses. Desde entonces, *La piel en llamas* ha sido traducida a multitud de lenguas y no ha dejado de ponerse en escena en algún u otro país del mundo, llegando al Centro Dramático Nacional (Madrid) en 2012.

La producción de *Marburg* en el Teatre Nacional de Catalunya (Barcelona) en mayo de 2010 constituyó un gran punto de inflexión en la carrera del dramaturgo. Esta épica reflexión sobre las aflicciones de nuestros tiempos marcó la llegada de una voz inequívocamente distinta al teatro catalán contemporáneo. Ya no eran Mamet y LaBute las principales influencias transatlánticas en los dramaturgos más jóvenes de Barcelona, sino otra voz única de los EE.UU. Clua había encontrado un alma gemela más cercana en Tony Kushner y había logrado escribir una obra singularmente original a partir de esa afinidad.

Durante los ensayos de *Marburg* Clua ya estaba trabajando en su próxima obra, *La tierra prometida*, una sátira sobre el cambio climático y la inacción política ante el desastre global. Como ocurrió con *El sabor de las cenizas*, la obra se presentaría en forma de lectura dramatizada antes en EE.UU. que en su país natal. El Centro Martin E. Segal de Nueva York la incluyó en su conferencia sobre nuevas obras de teatro españolas y más tarde se presentó en el New Jersey Repertory Theatre. *La tierra prometida* tuvo su estreno mundial en 2016 con una aclamada producción del Teatrul Odeon de Bucarest (Rumanía) y aún es inédita en España.

La versatilidad de Clua en la creación de situaciones dramáticas convincentes y diversas formas de presentación se pone de manifiesto en sus incursiones en la comedia (su mayor éxito comercial, *Smiley*, se mantuvo años en cartel en Barcelona y Madrid y cuenta ya con varias producciones internacionales) y el teatro musical; primero en su libreto para la oscura y atípica *Killer* (Sala Muntaner, Barcelona, 2010), con partitura de Xavier Mestres, y luego en su colaboración con el compositor Jordi Cornudella para el musical *73 raons per deixar-te* (Teatre Goya, Barcelona, 2015). También ha escrito la obra futurista *Invasión* y una adaptación teatral de la *Ilíada* de Homero para La Joven Compañía de Madrid, ambas estrenadas en el Teatro Conde Duque. Su obra más reciente, *La golondrina*, es una sentida respuesta a la masacre homófoba de junio de 2016 en el bar gay Pulse de Orlando, Florida (EE.UU.).

En *La piel en llamas*, un famoso fotógrafo, Frederick Sálomon, regresa a un país del tercer mundo para aceptar un premio por la emblemática fotografía de una niña cubierta en llamas que tomó años antes. Sálomon es entrevistado en su habitación de hotel por Hanna, una reportera que podría ser —o quizás no— la misma chica, ahora adulta, y que evolucionará de entrevistadora a acusadora, llegando a amenazar a Sálomon con una pistola. Pese a que el personaje del fotógrafo está claramente definido en el diálogo, Clua añade un sorprendente elemento visual a su apariencia: lleva unos guantes blancos que nunca se quita. Cuando Hanna le pregunta por ellos, él afirma querer ocultar un eczema. Más tarde sabremos que eso es mentira. Tiene fobia a los gérmenes y al contagio (un concepto que reaparecerá en *Marburg*): su aflicción es mental. Simultáneamente en el mismo espacio se desarrolla otro drama, pero en un

marco temporal distinto. Se trata del engaño y el abuso sexual al que un misterioso doctor somete a Ida, una mujer local que espera una intervención médica que salvará la vida de su hija. Los objetos suelen tener una importante función semiótica y argumental en las obras de Clua. En este caso, un libro infantil que Ida ha traído para que el doctor lo lleve a su hija en coma introduce un elemento de humanidad en una escena de violencia extrema.

En una inusual estructura temporal, *La piel en llamas* comienza pocos instantes después del desenlace de la historia de Ida, que se muestra al final de la obra. En ese momento, el libro adquiere una importancia capital: Sálomon lo descubre entre las sábanas de la cama junto a una fotografía en su interior y se da cuenta de su verdadero significado. Lo que ocurre justo después parece poner punto final a la obra, pero no lo hace; el final se vuelve principio y los momentos iniciales del drama se repiten. El espectador ya sabe cómo termina la historia de Sálomon, pero vuelve a ver su origen y está en su mano decidir si los acontecimientos de la habitación de hotel le han cambiado para el resto de su vida.

Situada en Jerusalén, *El sabor de las cenizas* reúne a una pareja de Nueva York (Carl y Anna Davidson) con un compatriota suyo que responde al inusual nombre bíblico de Tobit. En su hotel trabaja como camarera una joven palestina (Fawziyah), cuya modesta casa había ocupado anteriormente ese mismo terreno. Un quinto personaje es el adolescente palestino Yasir, que vende cerveza y refrescos a los turistas que visitan los sagrados sitios de la ciudad. Dos personajes fuera de escena, el padre de Anna que la llama constantemente desde Nueva York y el hermano mayor de Yasir, Khamil, también son parte integral de la trama. Al principio, Carl no parece ser más que el típico estereotipo insensible que desprecia las culturas extranjeras y a todo aquél que considera «diferente». Ya en los primeros diálogos se empeña en pronunciar mal el nombre de Tobit, pero una innata humanidad saldrá a la luz cuando descubra la desesperación que subyace a las acciones de Fawziyah.

Aunque la estructura de la obra es más lineal que la de *Invisibles* o *La piel en llamas*, la acción alcanza un punto de inflexión dramático en dos escenas que ocurren en diferentes lugares aproximadamente al mismo tiempo. La misma noche que la desconsolada esposa Anna busca sentido a su propia existencia en las calles de Jerusalén junto al ex-alcohólico Tobit, Carl muestra

el lado más amable de su naturaleza con Fawziyah. Cada vez se vuelve más comprensivo con ella, al ver con sus propios ojos las consecuencias de un conflicto político implacable que tendrá terribles consecuencias al final. La obra termina con una especie de coda teatral en un spa cerca del Mar Muerto (y de las asoladas Sodoma y Gomorra). Allí nos enteramos de que Carl no ha encontrado una cura milagrosa para su psoriasis en el barro del Mar Muerto, pero Anna ha experimentado una transformación que cambia su vida. La descubrimos en la última línea de diálogo del texto, una sola frase de Anna que da sentido a toda la obra y a su propio título.

En 2016 Clua revisó y amplió *El sabor de las cenizas* para la presente edición, adjudicando un monólogo a cada uno de sus personajes y prefaciando cada una de las diecisiete escenas con un versículo bíblico que proporciona al eventual director o lector una intertextualidad más específica. La obra original empezaba en el bar de hotel con un diálogo en el que Tobit describe a Carl y Ana la tierra baldía en la que antaño se alzaron Sodoma y Gomorra y donde un extraño árbol logra sobrevivir y producir un fruto que sólo contiene cenizas. Esa narración, ampliamente expandida y desarrollada, es ahora el monólogo inicial de Tobit, que habla directamente a público. Repleta de tonos poéticos, esa elocuente introducción es quizás lo mejor que ha escrito Clua para el escenario hasta la fecha.

El monólogo de Anna (Escena 5) también se dirige directamente al espectador y describe su visita al popular mercado de granjeros que tiene lugar cada sábado en la neoyorquina Union Square, donde compra una bolsa de higos. Anna toma la calle 14 y se cruza con una cola de gente hambrienta (en su mayoría inmigrantes) ante un comedor social. Entre ellos se encuentra una mujer joven que lleva una blusa que Ana había donado a beneficencia. A pesar de sus buenas intenciones, entre ellas se abre una brecha social y personal (y quizás racial) que Ana no puede salvar, y acaba dándole a la mujer su bolsa de higos como gesto de empatía, llevándose consigo el recuerdo desasosegante de la pobre mujer.

En el monólogo de Fawziyah (Escena 9) se habla tanto al público como a Carl. En él la chica relata los acontecimientos del aterrador día en que su casa fue demolida por bulldozers con su hermana pequeña dentro. Es el comienzo de la empatía de Carl por las víctimas de las luchas étnicas y políticas. En el

cuarto monólogo (Escena 12) Carl deplora la manera que el turismo de masas ha acabado con el misterio de los viajes y ha inundado el mundo de paletos con palos-selfie. Y ahora se encuentra en el destino más improbable para un turista estadounidense, un pueblo palestino del que nunca ha oído hablar, pero con la certeza de que todavía quedan lugares —no siempre geográficos— por explorar.

Aunque el monólogo de Yasir es mucho más breve que los anteriores, no resulta menos efectivo. Es una súplica por la identidad en el tumulto político y étnico en el que ha nacido. El chico grita repetidamente «Yo me llamo Yasir, me llamo Yasir» y acaba «Yasir, Yasir, Yasir». En ese momento a ojos del público se convierte en un personaje que trasciende el pícaro callejero cuya acción irreflexiva acaba de causar un desastre irreparable. En definitiva, esos monólogos cambian el modo representativo de *El sabor de las cenizas* y desarrollan significativamente los personajes, a la vez que añaden nuevas e intrigantes dimensiones a la obra.

La acción de *Marburg* se sitúa en cuatro lugares diferentes del mundo —todos ellos reales— que se llaman Marburg. El primer segmento (Marburg, Alemania, 1967) comienza con una queja trivial sobre anchoas y schnitzels, pero el fastidio de la científica alemana Helga oculta insatisfacciones más profundas. Está resentida por el progreso profesional de su marido estadounidense Tom en el centro de investigación en el que ambos trabajan y también está inquieta por la división política que la separa de su familia en Alemania Oriental. Pero esas preocupaciones se vuelven irrelevantes cuando varios compañeros científicos —y quizás ellos también— se ven afectados por un virus mortal desconocido. La acción entonces salta en el tiempo (1981) al lago Marburg (Pensilvania, EE.UU.), donde una familia conservadora regenta una bodega. Es el día del intento de asesinato del presidente Ronald Reagan. Walter, que no deja de mirar las noticias en silencio, su esposa Nancy y la parlanchina hermana de Nancy, Claire, parecen estar tranquilos a pesar de las terribles noticias de Washington, a medida que avanzan los preparativos para una fiesta de cumpleaños. Entonces, en un repentino arrebató, Nancy anuncia que su hijo Walter Junior ha muerto.

En ese momento hay otro salto espaciotemporal hasta Marburg, Sudáfrica. Es la víspera del fin de milenio y el Padre Gabriel ha llegado desde

el Vaticano para investigar un supuesto milagro. Allí conoce a Acanit, una misionera africana que defiende la autenticidad de una figura de Cristo que parece llorar sangre. Gabriel viene preparado para demostrar un engaño científicamente, pero un hecho inesperado lo llevará a experimentar una profunda transformación espiritual. El cuarto Marburg es una pequeña ciudad en Queensland, Australia, y la fecha es 2010 (año del estreno mundial de la obra). Un meteorólogo gay llamado Dundy, que es seropositivo, ha quedado por internet con el adolescente Buck. Cuando Dundy descubre la verdadera edad de Buck se resiste a tener relaciones sexuales con él. Pero Buck tiene otros planes...

A partir de ahí, la acción transita repetidamente entre las cuatro localidades a la perfección, y a veces llega a ser simultánea, creando una especie de visión dual (y hasta triple y cuádruple) en el espectador. En todas ellas aparece el concepto de enfermedad —el gran tema de la obra— de manera más o menos explícita. Pese a que Clua establece lucidamente las aflicciones contemporáneas de tres personajes en el primer acto de *Marburg*, no es hasta el segundo que vemos que la locuaz Claire es ahora, veinte años más tarde, víctima del Alzheimer.

Aunque realista en tono, la obra ofrece escenas de convincente teatralidad. En un sutil homenaje a *Angels in America*, de Tony Kushner, una Acanit vestida en glamurosos ropajes se aparece a Claire en Pensilvania gracias a un encuentro alucinógeno. Al final del Acto 1, cuando Walter se entera de que Reagan vivirá, rompe su silencio, se levanta y canta el himno nacional estadounidense. En el segundo acto, el Padre Gabriel se arrodilla ante la figura de Cristo, buscando restablecer su contacto con Dios, mientras en Australia Buck escribe un mensaje de correo electrónico para contactar con su diosa pop, Kylie Minogue.

Quizás el momento más memorable de todas las escenas superpuestas se produce cuando Tom, atormentado por los estragos que está causando el virus hemorrágico que da nombre a la obra, llama a su madre en Boston y le ruega que no cuelgue. Simultáneamente en Pensilvania, Nancy intenta contactar con su hijo Walter Junior en busca de un improbable perdón por la terrible injusticia cometida años atrás que culminó con su desaparición. En esta ocasión es la madre la que ruega al hijo que no cuelgue.

Esta obra también termina con una especie de coda teatral. Las diferencias de tiempo se acaban desvaneciendo y los cuatro Marburgs aparecen unidos. Mientras suenan las últimas doce campanadas del milenio, los personajes de cada lugar dan un paso hacia el futuro. La última réplica de Claire, de camino a su destino final en el lago, es «vamos a Marburg» y todos los demás suenan como un eco con esa sola palabra, «Marburg». En esta obra Clua ha creado un grupo de personajes memorables que acompañan al público más allá del telón final, pero Nancy (por cuya interpretación la actriz Vicky Peña obtuvo el Premio Max a la Mejor Actriz Protagonista en 2011) es el más extraordinario de todos ellos y se une al grupo memorable de las madres más excepcionales del teatro mundial, desde Medea hasta Bernarda Alba y Amanda.

Para *La tierra prometida* Clua recurrió a la sátira, modificando eficazmente su crítica mordaz a la inacción y al descarado egoísmo de la política con la inclusión de una historia romántica creíble así como ingeniosos elementos poéticos. Ambientada en el futuro en la sede de las Naciones Unidas en Nueva York, la obra presenta el dilema de la isla ficticia de Malvati, que ha perdido la mayor parte de su territorio por culpa de la subida del nivel del mar y tiene que encontrar un nuevo emplazamiento para sus habitantes. En la escena inicial el presidente de la pequeña nación, Vincent Shawen, aboga por su caso ante la Asamblea General. Para lograr un mayor impacto se ha vestido con un traje completo de submarinista y muchos lo toman por loco. Acompañan a Shawen su hija Christine y su amante Kavi Altaff, ambos ministros en el gobierno de Malvati. Cuando Christine descubre que está embarazada, su historia personal acaba influyendo en las decisiones políticas que tienen por delante.

Clua introduce otro elemento en la trama al crear una imaginativa mitología centrada en el origen del héroe protector Malvati, que dio su nombre a la nación insular. Un solo actor interpreta a Malvati, a varios delegados nacionales a los que Shawen visita y a un puñado de otras figuras que habitan la ONU hasta llegar a un total de 28. Las idiosincrasias de los representantes nacionales, así como su arraigado egoísmo, que ha impedido una acción significativa para combatir el calentamiento global durante décadas, son el foco de la inteligente sátira del dramaturgo. En una escena crucial, cuando un desesperado Vincent Shawen valora acabar con su vida saltando desde el

techo del edificio, el mítico Malvati, Christine, Kavi y un fanfarrón funcionario de la ONU aparecen para impedirlo. En ese momento el autor convierte el intento de suicidio en una cómica melé digna de los hermanos Marx.

Una vez más Clua termina una obra con una coda teatral. Saltamos adelante muchas generaciones en el tiempo y Christine aparece en una ventana abierta al cielo estrellado, preparándose para mandar a su hijo en una nave espacial a un planeta que orbita la Estrella Polar. Pero pronto nos damos cuenta de que ella no es la Christine que acompañó a su padre en Naciones Unidas, sino su cuadrinieta, y que las naciones del mundo no se han unido para combatir el incesante aumento de los niveles del mar y la humanidad debe abandonar el planeta. En ese futuro Christine relata el desenlace de la leyenda de Malvati y describe elocuentemente el largo viaje que todos tienen por delante.

Hay un antecedente en el trabajo de Clua que posiblemente constituye una semilla para esta poética escena final. En 2006 publicó la evocadora obra *Andrómeda* en la que un hombre, una especie de ángel de la guarda, aparece de manera inexplicable en la habitación de un niño el día de su décimo aniversario. Su obsequio, una caja que parece contener una constelación de estrellas, es recibido por el niño con más alegría que el nuevo ordenador que le han regalado sus padres. Algo indica en el texto que el niño está a punto de experimentar una gran pérdida. El hombre le dice que él no puede evitarla, pero predice que esa experiencia le permitirá ser la primera persona en visitar Andrómeda y descubrir gigantes planetas inhabitables. En su réplica final le asegura: «Estarás solo, pero verás cosas maravillosas». Y como en casi todo el teatro de Clua, uno o más de sus personajes no pueden evitar un futuro incierto más allá del momento en que las luces del escenario se apagan.

MARION PETER HOLT

Profesor emérito de teatro

City University de Nueva York (EE.UU.)



**Sergi Belbel, «La sana ambición de un dramaturgo contemporáneo», próleg a Guillem Clua, *Teatro en llamas*, vol. 2 (*Marburg / La tierra prometida*), en prensa.**

Al empezar a leer *Marburg*, de Guillem Clua, apenas llegado a la mitad de la primera escena ya pensé que estaba frente a un escritor de teatro mayúsculo. Al acabar de leer la obra mi cabeza estaba llena de imágenes fascinantes, de réplicas y frases complejas, mágicas, enigmáticas, sugerentes. No sólo había leído la obra sino que la había *vivido* en mi mente. Además, no podía creer que fuera la obra de alguien *de aquí*. Tuve la sensación de estar leyendo a un autor extranjero. Un gran autor extranjero contemporáneo. Tal vez Tony Kushner, o David Hare. Pero no, era un joven autor catalán, un *compañero*, de quien había leído también una espléndida obra, dura, muy comprometida, política: *La piel en llamas*<sup>1</sup>.

Guillem Clua posee una escritura poderosa, envolvente, te atrapa en seguida y no te suelta hasta la última réplica. Es muy difícil definir con precisión su estilo porque el autor lo modula de manera diferente en función de cada obra: Clua toca, y muy bien, todos los géneros sin ningún tipo de prejuicios, desde la comedia sentimental (*Smiley*) hasta el musical (*Killer, 73 raons per deixar-te*), pasando por el drama «puro» (*La golondrina*), la tragedia contemporánea (*Marburg, El sabor de las cenizas*), la sátira política (*La tierra prometida*), etcétera. A pesar de la riqueza estilística, de su variedad, en todo su teatro hay una clara voluntad de abordar temas con fuerte carga política y social. Todas sus obras plantean claros dilemas éticos fuertemente unidos a temas de denuncia, de falta de libertades, retratos incisivos de la hipocresía y de la miseria moral que imperan en nuestra sociedad contemporánea, enferma y decadente.

En *Marburg*, tal vez su obra más ambiciosa, tanto por la temática como por aspectos formales (nueve personajes, cuatro espacios, cuatro tiempos distintos simultáneos bajo la mirada del espectador), se exploran diversas temáticas alrededor del tema del *miedo*: miedo a lo desconocido, miedo a la enfermedad, miedo al amor, miedo a la familia, miedo al cambio de milenio... El

---

<sup>1</sup> Publicada por Ediciones Antígona en *Teatro en llamas – Volumen 1* junto a *El sabor de las cenizas*.

espectador asiste, fascinado, a cuatro historias en cuatro *Marburgs* distintos del mundo, en diferentes tiempos, donde unos personajes luchan contra virus, enfermedades, desintegraciones, desapariciones, creencias: desde un extraño virus que escapa de las manos de un científico en un laboratorio (un caso real ocurrido en el Marburg alemán en 1967), hasta esa maldición social y estigmatizadora del sida que tantos estragos físicos y morales ha causado al mundo, pasando por la pérdida de seres queridos en un momento de confusión política (otro hecho real: el intento de asesinato de Ronald Reagan en 1981) y por esa auténtica locura absurda y paranoica del cambio de milenio que presagiaba el fin del mundo. La singularidad de la escritura de Clua reside en esa inimitable mezcla de lo más elevado con lo más particular. Las cuatro historias, en sí mismas, podrían constituir, cada una de ellas, una obra distinta. Sin embargo, la grandeza de esta obra reside justamente en la yuxtaposición de las escenas, en las mágicas incursiones y en los sutiles trasvases de la una a la otra, sobre todo en su segunda parte. Hasta llegar a un final apoteósico en que las cuatro situaciones se entrelazan con el tañido de unas campanas que finalizan con la réplica impactante: «un nuevo mundo empieza». El ángel profético y poético de Kushner sobrevuela en *Marburg* con fuerza y lenguaje propios.

En *La tierra prometida*, Clua se atreve, con éxito, a adentrarse en un terreno realmente resbaladizo: el de la sátira política. El brillante inicio de la obra: el Presidente de un pequeño país remoto realizando un discurso desesperado, una llamada de socorro, vestido de buzo ante las Naciones Unidas, marca el tono de una comedia política ácida y desternillante sobre uno de los males más acuciantes (y serios) de la humanidad: el del calentamiento global y el progresivo deterioro de la Tierra a causa de la mano del hombre y de la sociedad de consumo. Con chispazos y ocurrencias dignas del Kubrick de *Dr. Strangelove*, de los Marx Brothers de *Duck Soup* o del mismísimo Tim Burton y su *Mars Attacks*, Guillem Clua nos ofrece, en esta impagable sátira, un retrato cruel y despiadado de la insolidaridad y de la estupidez de la política mundial que nos divierte y nos abofetea a todos por igual, y que no deja de ser un grito desesperado de socorro ante un mal inevitable y terrible.

Guillem Clua es un dramaturgo singular que habla de nuestro mundo global con un atrevimiento formal y una ambición temática y estructural que

rara vez se encuentran en nuestro teatro contemporáneo. No es de extrañar que sus obras recorran medio mundo e incluso lleguen a estrenarse fuera de nuestras fronteras antes que en nuestro país. Su teatro se preocupa de temas universales tan válidos aquí como en otros continentes. Las temáticas que Clua aborda en sus obras interpelan al espectador directamente, le plantean debates, reflexiones profundas y comprometidas con nuestra realidad más inmediata. Además, su estilo preciso, con réplicas brillantes, su fino y agudo sentido del humor, su equilibrio constante entre lo dramático y lo trágico, el tratamiento psicológico de sus personajes, la mayor parte de ellos reconocibles y entrañables, y su sabia combinación de una cierta sofisticación estilística con una voluntad manifiesta de llegar a todo tipo de espectadores lo convierten, sin lugar a dudas, en uno de los valores más sólidos y consolidados de nuestro teatro reciente.

SERGI BELBEL

Dramaturgo y director

Director artístico del Teatre Nacional de Catalunya (2005-2013)

**Isaias Fanlo, «Malaltia, frivolitat, responsabilitat i transgressió: un diàleg (queer) amb Guillem Clua», entrevista publicada a la revista (*Pausa.*), núm. 40, 2018.**

Si pensem en l'àmbit de la dramaturgia catalana, la trajectòria de Guillem Clua (Barcelona, 1973) resulta ben excepcional. Les seves influències miren cap al món anglosaxó, tant pel que fa a la temàtica com als autors que ell considera els seus pares espirituals —al cap i a la fi, Clua va viure a Londres i a Nova York— i la seva inquietud i versatilitat l'han portat a cultivar, entre d'altres, el musical en gran i petit format, el drama més èpic i la comèdia comercial. Però, a més, al llarg de la seva carrera Clua s'ha erigit com una veu compromesa i important en la lluita per la igualtat de les comunitats LGBT i *queer*, i en contra de l'homofòbia en tots els seus vessants.

Aquesta conversa amb l'escriptor i acadèmic Isaias Fanlo gira a l'entorn de tres obres que Clua va escriure al llarg de gairebé una dècada, en què l'autor ens mostra el seu costat més compromès, si més no a l'hora de donar visibilitat a temes que han estat tradicionalment absents en l'escena catalana. A *Marburg* (escrita el 2008 i estrenada al Teatre Nacional de Catalunya el 2010), una obra ambiciosa que ens parla de l'impacte de les epidèmies en un món global, Clua va generar una forta controvèrsia en mostrar un adolescent, Buck, que desitja que el seu amant, Dundy, li transmeti el virus del VIH. A *Smiley* (escrita originalment el 2011 per al Torneig de Dramaturgia de Temporada Alta de Girona i ampliada un any després), Clua toca un altre gènere (la comèdia romàntica) des d'una perspectiva més intimista. L'obra, que mostra una relació en aparença innòcua entre Bruno i Àlex, ha tingut una acollida extraordinària a tot Europa i Amèrica Llatina com a comèdia comercial; en aquesta conversa, però, comentem algunes petites esquerdes que fan que aquesta història d'amor es pugui llegir, també, com una trama que, de manera subtil, qüestiona el règim heteronormatiu. *L'oreneta*, la darrera obra de Clua fins ara, es va estrenar amb èxit a Londres el 2017 i arribarà a Madrid la tardor de 2018 (encara no hi ha data per a l'estrena a Barcelona). L'obra, el context social de la qual és el ressorgiment d'atacs homofòbics i l'atemptat terrorista al Pulse, un bar gai

d'Orlando, retrata la trobada d'un supervivent d'un atemptat terrorista amb la mare d'una de les víctimes d'aquell mateix atac.

Els deu anys que van des de l'escriptura de *Marburg* fins a l'estrena de *L'oreneta* mostren un canvi en el tractament dels temes LGBT dins de la dramaturgia de Guillem Clua, que ens fa pensar, també, en els canvis que ha viscut la societat catalana i la societat occidental. En aquesta conversa, ens plantegem també quina pot ser la responsabilitat d'un dramaturg davant les injustícies i les lluites socials, quin és el grau de compromís de la dramaturgia del nostre país amb aquests temes, i ens preguntem el perquè de la poca visibilitat de qüestions *queer* en l'escena del nostre país.

**Isaias Fanlo:** Des que l'obra es va estrenar a la Sala Petita del Teatre Nacional de Catalunya l'any 2010, *Marburg* va cridar l'atenció. Era, al capdavant, una obra insòlita dins del teatre català, pel que fa a la seva ambició i les seves dimensions èpiques, així com pels temes que tracta. Què et va impulsar a escriure aquest drama èpic global?

**Guillem Clua:** Tot va començar a Nova York, on vaig marxar després d'estrenar, sense gaire èxit, *La pell en flames*. A Nova York escric *Gust de cendra* mentre convisc amb el teatre d'arrel anglosaxona. Allà veig que hi ha autors relativament joves que estan fent obres ambicioses, grans... i que s'estrenen en escenaris prestigiosos de l'off-Broadway! Vaig pensar: per què jo no puc escriure, també, una obra de grans dimensions? Ho vaig fer pensant que, possiblement, un text com *Marburg* no es podria representar mai. I que consti que no parlo només de les dimensions de l'obra, sinó del moment en què la vaig escriure: havia sortit de Barcelona per la porta del darrere, amb un espectacle que no havia anat bé. No sabia en quin punt es trobava la meua carrera com a dramaturg.

**I.F.** Potser per aquest motiu pots escriure *Marburg* sense cap mena de gavanya: parles d'allò que t'interessa, sense preocupar-te si la gent ho entendreà o ho acceptarà, si el que dius és prou amable per al gran públic. I, a més, et permetes de fer-ho en una obra de dimensions inèdites en el teatre català, com si, en aquell moment, no tinguessis necessitat de limitar-te a les indicacions dels directors artístics dels teatres per fer una obra més «viable».

**G.C.** *Marburg* neix d'una necessitat personal: aglutina totes les meves pors, fòbies i obsessions: la religió, les malalties i l'homosexualitat. Són temes que han marcat la meua vida. Recordo perfectament el moment en què se'm va acudir la primera idea de *Marburg*. Era a un Starbucks de la vuitena avinguda de Nova York, on anava a treballar. Allà vaig llegir a Internet la notícia d'un contagi d'un virus a Marburg, a l'Àfrica. Recordava que a Marburg, Alemanya, hi havia hagut un virus devastador als anys seixanta, i em vaig posar a fer recerca, per pura curiositat. Vaig buscar Marburg a Google Maps, i me'n van sortir quatre llocs diferents. Aleshores, sorprès, vaig pensar: «Hi ha gent que viu a una ciutat que té nom de malaltia. He d'escriure alguna cosa basada en això.»

**I.F.** Dius que vas pensar que una obra com aquella no s'estrenaria mai. I, tanmateix, acaba arribant a un dels escenaris més importants de Catalunya, el Teatre Nacional. Com arriba *Marburg* al TNC?

**G.C.** El 2008 vaig tornar de Nova York per treballar en una temporada d'*El cor de la ciutat*. És aleshores que vaig recuperar la idea d'escriure l'obra, i vaig aprofitar unes vacances de la sèrie per anar a Marburg, Alemanya, i posar-me a escriure. La meua idea era escriure-hi la part que passa a Alemanya però, al final, la ciutat em va inspirar i vaig escriure-hi una primera versió de l'obra sencera! Els anys següents, vaig anar visitant els altres Marburgs del món mentre revisava l'obra. Mentrestant, s'anuncien els nous autors del Projecte T6, del qual en principi anava a formar part. Però al final, Sergi Belbel [aleshores, director artístic del TNC], que es va llegir el text, em va proposar de sortir del T6 i estrenar, en canvi, *Marburg* a la Sala Petita. El TNC era l'única institució amb recursos suficients com per muntar l'obra: la possibilitat de portar *Marburg* a escena es tornava real!

**I.F.** *Marburg* sembla insinuar que tots, d'una manera o d'una altra, estem malalts, perquè és el món, al cap i a la fi, el que està malalt. Tu mateix ho dius en el pròleg: «la malaltia [...] forma part inherent de la nostra existència». Alguns pensadors, com Paul B. Preciado, critiquen que la salut no és un dret, sinó un altre negoci en les societats neoliberals, i també una manera de decidir, mitjançant el preu dels tractaments, qui viu i qui mor. Què significa per a tu, la idea de malaltia, d'epidèmia, a *Marburg*?

**G.C.** Per a mi, la salut és com la felicitat: es tracta de quelcom que mai no assoleixes del tot. Què vol dir, estar sa? Vol dir no morir-se? O vol dir tenir els xacres alineats? La salut és una construcció social, un objectiu utòpic, perquè cada dia ens morim una mica. Com tu dius, hi ha qui ho veu com una oportunitat de fer negoci: consumim medicaments i teràpies perquè ens fan creure que podem assolir la salut plena, a la qual mai no podem arribar del tot. Una operació de màrqueting en plena era del capitalisme neoliberal.

Personalment, penso que viure és conviure amb el dolor. De fet, des que tinc ús de raó, estic convivint amb diverses malalties, amb dolor. Des de la meva infantesa, quan vaig patir una meningitis que gairebé em mata, que en sóc conscient, d'aquesta dualitat inseparable entre salut i malaltia, entre vida i mort. Això va fer que desenvolupés una certa hipocondria, que vaig voler vehicular amb *Marburg*. Amb els anys, li vaig donar una base teòrica, però sí, el dolor, la malaltia, determina el fet d'estar viu.

**I.F.** Això ho deixes ben clar a *Marburg*, on la malaltia condiona la salut, i la possibilitat de la mort és essencial a cada moment de la vida.

**G.C.** Mira si és orgànica, aquesta relació, que quan vaig preguntar-me quines eren les malalties que havien marcat els moments històrics de què volia parlar a *Marburg*, vaig trobar-les de manera lògica: el virus de Marburg com a moment inicial de l'obra; l'Alzheimer com una epidèmia vinculada a la memòria; una malaltia social com és la idea del fanatisme, en aquest cas religiós; i el VIH. Podríem dir que cada època que ha viscut la humanitat té la seva epidèmia, o les seves epidèmies.

**I.F.** Sí que sembla un tema lògic i orgànic, però tot i així, un tema tan essencial per a les nostres generacions com és el VIH i l'epidèmia de la sida ha patit greus problemes de representativitat. Personalment, he escrit en altres ocasions sobre una gran preocupació que tinc: en l'àmbit artístic català i espanyol no existeix una representació consistent del que un virus com el del VIH-sida va significar per a la societat. Això, per a mi, és especialment greu en una disciplina artística que es preocupa tant per temes socials, que pot donar visibilitat, que ens pot ensenyar a acceptar, a incorporar i a combatre estigmes, com a individus i com a societat.

**G.C.** És cert. De fet, quan me'n vas parlar, no havia pensat que era el primer dramaturg català a tocar aquests temes en un escenari gran a

Catalunya. I que consti que estem parlant des d'una perspectiva occidental, on el virus està més o menys controlat. Al capdavall, les dues grans epidèmies recents, que són el VIH i l'Alzheimer, són epidèmies que tenen una història diferent al món capitalista, com a mínim pel que fa a la seva cronificació. El tractament del VIH a l'Àfrica, en canvi, és una altra història i els seus efectes continuen essent devastadors.

**I.F.** La malaltia, la mort, són grans tabús del nostre temps. I dintre de la malaltia, també hi ha jerarquies: parlar de l'Alzheimer, per exemple, no té el mateix pes que parlar de la sida. En la nostra mentalitat conservadora, encara barregem determinades malalties amb la culpa, i creem estigmes i discriminacions.

**G.C.** I, al cap i a la fi, la malaltia té un poder metafòric indispensable per entendre (i fins i tot per gaudir) la vida. La malaltia ens recorda que la nostra existència és finita, i pot adquirir valor simbòlic, com a metàfora de la destrucció d'un ideal, el de la vida amb una salut perfecta. Parlo tant a nivell individual com a nivell social. És per això que el *leitmotiv* de *Marburg* és que el món s'acaba: perquè jo em moro, perquè arriba l'any 2000, o perquè el que jo creia s'enfonsa. El món sempre s'està acabant.

**I.F.** M'agradaria centrar-me una mica en la trama australiana, la de Dundy i de Buck, perquè és la que parla explícitament de la sida, o del VIH. Per què creus que cap altre autor havia tocat aquest tema a l'escena del nostre país?

**G.C.** Penso que això té molt a veure amb el fet que, a la dècada dels noranta, el nostre teatre estava molt desconnectat de la realitat. Parlem d'uns moments on ningú no escrivia sobre el que passava al carrer: es tocaven conflictes petitburgesos, històries individuals i abstractes, amb un gran èmfasi en allò postdramàtic... però del que passava a la vida real, res. Potser l'única excepció consistent va ser Josep Maria Benet i Jornet. És possible que aleshores no sentíssim la necessitat de veure una obra per entendre el que ens envoltava, per reflexionar, per viure experiències socials i comunitàries. Durant la Transició, moltes companyies estaven compromeses a nivell polític, però no tant a nivell social. En canvi, als Estats Units, o més específicament a Nova York, quan apareix un tema tan brutal com la sida, el món de les arts reacciona amb un compromís brutal. Allà s'hi genera una escena saludable i combativa, que dóna veu i respostes a les preguntes que es formulen des del carrer —que



és una mica el que està passant ara aquí. És la funció social que tenim tots els que escrivim teatre: donar un punt de vista que matisi, qüestionari o complementi les informacions oficials o les que surten a premsa, encara que sigui des de l'entreteniment.

**I.F.** Potser és cert, però sí que s'hi van estrenar, a Catalunya, obres nord-americanes que parlaven explícitament de l'epidèmia, com *Àngels a Amèrica* al Teatre Nacional, o *Un cor normal*, de Larry Kramer, en el circuit més activista. D'alguna manera, sembla que vam saber veure el poder visual i simbòlic que tenia la pandèmia, que no vam voler perdre l'oportunitat d'espectacularitzar-la, però sempre a través de mitjancers, sense voler fer-la realment nostra, no fos cas que haguéssim de patir l'estigma de la sospita que també estàvem malalts.

**G.C.** És cert que aquests debats estaven forçosament exclosos de les preocupacions d'una societat *respectable* i heterosexual. L'activisme passava al carrer, però no deixava de ser una cosa de maricons i de drogoaddictes, indigna, per tant, dels grans temes teatrals de casa nostra. Aleshores no hi havia una connexió tan forta entre la marginalitat i les arts —i quan es feia, es feia com una mena de deformació mal entesa de Koltès, com una glorificació idealitzada de la delinqüència i de la misèria d'allò marginal.

**I.F.** És clar, però el problema és que la sida no només es quedava als marges. Hi havia gent de la burgesia que també va emmalaltir i morir. Jaime Gil de Biedma, sense anar més lluny.

**G.C.** Però estem en un moment en què aquesta gent ho ocultava. I mentrestant, a Nova York s'estrenaven *Jeffrey* o *As Is*.

**I.F.** Hi ha altres factors que ens podrien fer entendre aquest silenci de les arts. Per exemple, que entre el sorgiment de l'activisme modern (que coincideix amb la transició política) i l'arribada de la sida al nostre país passi massa poc temps com per plantejar-nos què volia dir tenir llibertat, què fer-ne, de tots aquests nous valors. Després de tantes dècades de prohibició, podem agafar aire però gairebé de manera immediata arriba la sida, i amb ella, nous estigmes i noves homofòbies. Als Estats Units tenen grans noms que han fet una aposta activa per exigir que la societat, les farmacèutiques i els governs reaccionin a l'epidèmia. Ells tenen Tony Kushner, Larry Kramer, Sarah Schulman, Terrence McNally. Aquí, en canvi, estàvem massa cansats, com a societat, per lluitar contra la sida amb la força que l'epidèmia demanava. I després hi ha també

l'aburgesament del teatre: hi ha molts autors catalans que es podrien identificar com a *queer*, però gairebé no hi ha personatges *queer* a les seves obres —entenenent *queer* com a allò que qüestiona la normativitat en tant que constructe social. I la sida, al capdavant, qüestiona el paradigma del que entenem com a salut.

**G.C.** El cert és que encara em costa creure que *Marburg* sigui el primer text català on aparegui aquest tema.

**I.F.** Hi ha algun altre text on es pot detectar la presència de la sida. Penso, per exemple, en *San Francisco*, una peça breu de Sergi Belbel, que no es va representar però que sí que es va publicar, on un dels personatges, en principi, sembla que està malalt. Sí que hi ha, com hem dit, traduccions. Però no hi ha obra pròpia de rellevància, al contrari, per exemple, del que passa a l'Amèrica Llatina, on sí que hi ha respostes contundents, a nivell escènic i artístic en general, a la sida: Pedro Lemebel, Reinaldo Arenas o Fernando Molano, per exemple.

**G.C.** L'estigma, aquí, ens va afectar molt. Era més fàcil mirar cap a una altra banda.

**I.F.** I arriba l'any 2010 i s'estrena *Marburg*, que inclou l'única trama sobre la sida més o menys comercial que tenim escrita originalment en català. I, tanmateix, aquesta trama passa literalment als antípodes, a Austràlia.

**G.C.** Però passa als antípodes per eliminació. La trama australiana era l'única que no tenia una malaltia assignada. El que passa a Austràlia podia passar a qualsevol lloc d'Occident. A mi, el que m'importa en aquest cas és el vector temporal: és la història del present, la que nosaltres, ara, estem vivint.

He de dir que en aquell moment havia llegit moltes obres que tractaven la sida dins l'àmbit anglosaxó, i *Àngels a Amèrica* em va marcar moltíssim. Aquestes influències em situaven en un altre marc creatiu, i per això també vaig decidir escriure sobre un món global: els grans temes ho són a tot el món occidental. A més, calia fer una aposta clara per incorporar l'epidèmia però amb un discurs valent. Ja no veia tan necessari, avui dia, escriure textos més o menys pedagògics que t'ensenyessin a respectar les persones que viuen amb el VIH. Ara calia fer un pas endavant i parlar d'altres temes vinculats amb l'epidèmia. En aquest cas, volia parlar de la pèrdua de respecte cap al virus: del fet que, com que ara és una malaltia crònica, entri en joc una actitud frívola

envers la pròpia existència. Això em permetia, a més, pensar en aquesta idea tan *queer* que és la de veure el contagi com una transformació i com un qüestionament moral: transformar-te i renunciar al paradigma per la via de la salut.

**I.F.** Ara que hi penso, no conec cap obra de teatre al món, més enllà de *Marburg*, que posi en escena el debat sobre la seroconversió voluntària.

**G.C.** Fins i tot et diré que crec que em vaig equivocar de posar aquesta trama dins d'una obra tan complexa com *Marburg*, perquè el tema es mereixia una obra sencera i ben explicada. Potser a *Marburg* això es perdia una mica entre tanta epidèmia, i haurien calgut més explicacions perquè els espectadors entenguessin una mica millor quin debat volia portar a escena. Va haver-hi crítics que no ho van entendre, i que en sortien escandalitzats. A mi em sembla fantàstic que s'escandalitzin perquè no estan preparats per enfrontar-se amb una història, però no perquè no l'hagin entesa.

**I.F.** Com va dir Marcos Ordóñez a la seva crítica, el virus de la trama australiana no és tant la sida com «l'anhel de contagi». Però la visió del que és ser seropositiu varia considerablement entre Dundy i Buck, els dos personatges, que pertanyen a generacions diferents i que, per tant, veuen el VIH de manera oposada: per a Dundy, que va viure el moment en què la sida era devastadora, es tracta de «morir de sida», mentre que per a Buck, un adolescent que sap que ara mateix a Occident és una malaltia crònica, es tracta de «viure amb el VIH».

**G.C.** A més, Dundy no ha superat les conseqüències de l'epidèmia: està aïllat, sol, no ha pogut reconstruir la seva vida després del contagi i de les pèrdues que hi ha hagut al seu voltant. És algú que no ha pogut créixer, perquè la seva manera de bregar amb la malaltia no ha estat saludable.

**I.F.** Al final de la trama Buck-Dundy, tu vas optar per un desenllaç èticament complex, per dir-ho així. Com vas afrontar les implicacions morals de mostrar aquest tema en escena?

**G.C.** Jo no jutjo els meus personatges. El personatge de Dundy pren la decisió que pren com a conseqüència de tot el que ha viscut durant l'obra: perquè veu que és l'única manera que té de no estar sol —que és, al final, la gran preocupació de tots els personatges de *Marburg*.

**I.F.** Penso que, a la seva crítica altrament inspirada, Marcos Ordóñez s'equivoca en opinar moralment sobre aquesta resolució de la trama de Dundy i Buck. Trobo que és un desafiament molt valent, i molt real, el que plantejes als espectadors: els obligues a acceptar unes decisions que, probablement, ells no compartirien.

**G.C.** Jo estava convençut, en aquell moment, que la meva decisió dramàtica fomentaria un debat monumental. Ho vaig buscar. Volia que l'espectador es fes preguntes. I sabia que molta gent no comprendria la decisió que pren Dundy, perquè cau fora del que entenem per sensatesa. Però què en sabem, nosaltres, per jutjar Dundy? I si ell i Buck estan junts la resta de la seva vida? El que passa és que, durant tota l'obra, Dundy utilitza els mateixos arguments que el públic faria servir per criticar el que li demana Buck. Uns arguments que tots coneixem de memòria perquè són els que ens han ensenyat sempre. Quan aquests arguments s'esvaeixen és quan es produeix el curtcircuit en el públic. Però en el moment en què Dundy pren la decisió, és quan finalment accepta la seva malaltia, quan troba una sortida —independentment que nosaltres no la compreguem. Quan sortim de la normativitat, fins i tot de la normativitat que existeix dins de les parelles gais, ni ens plantejem que la relació entre un noi de disset anys i un home de més de quaranta pugui durar. Però això són els nostres prejudicis.

**I.F.** Passem ara a *Smiley*, que és una obra amb un horitzó d'ambició ben diferent de *Marburg*, i que tanmateix és l'obra teva que ha tingut més èxit, pel que fa a presència internacional. Et sorprèn?

**G.C.** La veritat és que sí. *Smiley* va néixer sota el paraigua del Torneig de Dramatúrgia de Temporada Alta, a Girona. Era la primera comèdia que escrivia, i ho havia de fer perquè és el que demana un torneig com el de dramatúrgia. El problema és que m'havia d'enfrontar amb tot un mestre de la comèdia catalana, en Jordi Galceran, però la cosa va sortir força bé. De fet, tant *Smiley* com *El crèdit*, l'obra que va escriure Galceran, van acabar tenint una vida llarga i productiva. Fins i tot, fixa't quines coincidències, temps després les dues obres van acabar compartint cartell al Teatro Maravillas de Madrid! Va ser com tancar el cercle.

**I.F.** Si algú t'hagués dit que perdries aquella primera ronda, però que en canvi l'obra tindria la vida que ha tingut, segur que hauries estat encantat.

**G.C.** La veritat és que sí. *Smiley* és la meva obra amb més produccions i més funcions! La vaig escriure sense pressió, amb la tranquil·litat d'estar fent una peça per passar-m'ho bé, i la vaig convertir en un exercici d'honestedat que no havia fet mai en cap altra de les meves obres. Per primer cop, no parlo de les meves pors o de les meves obsessions a nivell més abstracte, sinó de la meva vida, de moltíssimes coses que he viscut en primera persona. Aquesta era l'única manera que vaig trobar de fer comèdia: riure'm de mi mateix. Per això va sortir *Smiley* de manera tan orgànica. Perquè són les bromes que havia fet a molta gent sobre mi, sobre les meves relacions. Aquesta manca de complexos és el secret de *Smiley*, crec. Perquè és una obra honesta, sense artificis.

Després, quan em van demanar d'ampliar-la per estrenar-la a la Sala FlyHard de Barcelona, tampoc hi havia cap pressió: bàsicament es tractava de jugar amb Ramon Pujol i Albert Triola, els dos actors de l'obra, fent improvisacions, provant coses. Un procés fàcil, senzill i honest, en una sala alternativa de la ciutat. Però estrenem, i veiem que la cosa funciona.

**I.F.** A Barcelona tampoc t'esperaves que anés així de bé?

**G.C.** No, mai de la vida. A la FlyHard vaig pensar que rutllaria, però el que va venir després [reprogramacions al Teatre Lliure, al Club Capitol, interès d'altres teatres del món], no. I quan vaig veure el que passava, vaig fer les meves reflexions. El primer que vaig pensar és que la societat havia canviat: ja estava preparada per abordar una història gai explicada amb els paràmetres de la comèdia romàntica, sense que això fos un problema. En el fons, el públic que ha anat a veure la comèdia és majoritàriament heterosexual.

**I.F.** Clar, però d'alguna manera, a aquest públic li deu agradar la part innòcua, que confirma la imatge que ells tenen dels gais.

**G.C.** Sí. No es tracta d'una obra que, així a primer cop d'ull, es dediqui a qüestionar el seu punt de vista.

**I.F.** I tanmateix, a *Smiley* es poden trobar esquerdes que qüestionen el paradigma de l'amor heteronormatiu (representat per les convencions de la comèdia romàntica) que, penso, són molt interessants.

**G.C.** Sí, perquè l'obra mostra altres opcions de parella. Però, al final, el públic heterosexual s'identifica amb Àlex i Bruno perquè tots dos creuen en un amor monògam, i lluiten per aconseguir-lo. En aquest sentit, penso en *Smiley*

com un cavall de Troia: utilitzo els elements de la comèdia romàntica heterosexual, els situo a la nostra ciutat, i el públic se sent encantat. I apa, ja tens el cavall a dins, i jo mentrestant puc explicar una història gai.

**I.F.** *Smiley*, però, també funciona a Europa i l'Amèrica Llatina. Per què creus que la resposta a l'obra hagi estat tan positiva? Penses que el moviment gai s'ha homogeneïtzat?

**G.C.** Que ens hem normativitzat pel que fa a acceptar parelles d'homes cisgènere blancs, evidentment que sí. La societat accepta només el que no amenaça el seu modus vivendi: la part del col·lectiu LGBT més normativa. I això fa que *Smiley* pugui tenir èxit en un rang de països ampli. Perquè, al mateix temps, és una obra que pot fer molt bé en llocs on encara s'estan debatent models. En molts llocs és el primer cop que es fa una comèdia així, i això pot sacsejar alguns constructes socials i promoure un cert debat. És el que va passar a Xile, quan la van prohibir en un festival, i la premsa se'n va fer ressò. També al sud d'Itàlia, on va haver una petita polèmica. I això em fa sentir que la feina serveix d'alguna cosa: la comèdia es converteix en un element que alimenta el debat en la societat.

**I.F.** Potser, aleshores, la comèdia no és tan innòcua com ara fa una estona suggeries...

**G.C.** Potser perquè la lluita pels drets LGBT està en fases diferents segons el lloc del món, i el que en alguns països pot ser una cosa innocent, en d'altres pot ser una bomba. Imagina't fer una obra com aquesta a Rússia! Per la mateixa regla de tres, aquesta obra no té sortida als EUA, perquè allà estan en un altre moment i ja hi ha altres comèdies que toquen el tema.

**I.F.** És *Smiley* únicament una comèdia romàntica? És cert que l'obra juga amb tots els paradigmes del gènere, però penso que l'obra va introduint petites llavors que, en florir, acaben generant esquerdes dintre del mur de la normativitat. Per exemple, les comèdies romàntiques parlen de l'amor, però no són sexuals —el sexe és allò abjecte que ha de quedar amagat, apartat de la mirada. *Smiley*, en canvi, sí que és sexual, encara que ho faci mitjançant la paròdia, per exemple quan descriu perfils arquetípics que et pots trobar a l'aplicació de cites en línia Grindr. Fins i tot una cosa tan innocent com trencar la quarta paret i situar alguns espectadors a la barra del bar on passava l'acció, i que al mig de l'obra Bruno i Àlex els fessin partícips d'unes confessions

sexuals, còmplices d'una trobada eròtica, trenca amb les convencions de la comèdia romàntica.

**G.C.** I això està fet expressament. Les indicacions de direcció eren considerar aquells espectadors com els millors amics de Bruno i Àlex.

**I.F.** En una comèdia romàntica no s'acostuma a veure promiscuïtat.

**G.C.** De fet, en una ocasió em van criticar que, quan els dos personatges se separen, Àlex vulgui oblidar Bruno entrant a Grindr. Em van arribar a dir que això, en una peça de ficció, no podia ser perquè el fet que anés al llit amb altres homes volia dir que Àlex realment no estimava Bruno. Per a molta gent, l'ideal romàntic de no separar sexe d'amor fa impossible que alguna persona entri a Grindr per treure's algú del cap, o per passar l'estona. Per tant, sí, hi ha un element que la gent assumeix perquè és còmic, però que, en canvi, quan el veus representat et trenca uns estereotips.

**I.F.** El sexe entre dos homes encara es considera una cosa bruta. El que assumir l'heteronorma i convertir-la en homonorma acaba provocant, doncs, és la dessexualització, a ulls de la societat, de les relacions entre persones del mateix sexe —això és pur Foucault: quan es normativitza un desig, aquest perd el seu component eròtic. I *Smiley*, això no ho fa. Quan Bruno i Àlex trenquen la quarta paret i expliquen, directament, al públic com van tenir sexe, l'espectador no pot mirar a un altre lloc, perquè els actors l'interpel·len directament. És una estratègia que té alguna cosa d'agressiva, fins i tot. I això, en una comèdia, em sembla molt *queer*, molt disruptiu. Per això parlo d'esquerdes, de petites llavors que, un cop s'implanten dins de les convencions de la comèdia romàntica, creixen i acaben qüestionant el que nosaltres entenem, precisament, com a comèdia romàntica.

**G.C.** De fet, quan escrigui la continuació de *Smiley* m'agradaria qüestionar una mica els paradigmes de l'amor romàntic.

**I.F.** Si *Smiley* sembla mostrar un món gai despreocupat i optimista, la teva darrera obra, *L'oreneta*, porta a escena la necessitat de no abaixar la guàrdia. Quina és la responsabilitat d'un dramaturg, en aquest cas tu, envers l'homofòbia (o la injustícia en general) que encara ens envolta?

**G.C.** Tots tenim una responsabilitat moral quan ens posem a escriure. Al cap i a la fi, hi ha gent que paga una entrada per escoltar una història, i en

traurà unes certes conclusions o farà reflexions. Això et posiciona moralment, de manera inevitable.

**I.F.** Fins al punt que optar per no fer res, per mirar cap a una altra banda o apostar per un pur entreteniment quan toques determinats temes, també et posiciona moralment.

**G.C.** Exacte. Personalment, cada cop estic més compromès amb els temes LGBT, i això es nota en la meva obra, on aquests temes han anat guanyant pes des de *Marburg*. Quan ets jove, et fa por que t'encasellin, la qual cosa no deixa de ser una tonteria. Tinc un compromís ferm d'incloure, abordar i comprendre altres realitats més enllà de l'heteropatriarcat i de la norma, i crec que això cada cop serà més important en el que escrigui. Perquè tinc la sort de poder explicar històries, de tenir una trajectòria i de saber que hi ha gent que vol veure les meves obres. Això m'atorga una responsabilitat, i jo no penso defugir-la. Això, però, no vol dir que no torni a fer comèdia, o que no aspiri a entretenir el públic. De fet, sóc un gran defensor de la frivolitat.

**I.F.** *Smiley* va néixer en un moment d'optimisme pel que fa a la igualtat de drets entre heterosexuels i homosexuals. La culminació de tota una lluita, però al mateix temps el perill de pensar que ja ho tenim, i que ja no cal preocupar-se de vetllar per aquesta igualtat —una igualtat construïda, per cert, a partir de deixar fora a part del col·lectiu, com ara la gent trans.

**G.C.** Sí. Fas una reflexió i veus que quan part de la comunitat aconsegueix els drets legals que buscava (en aquest cas, el matrimoni i l'adopció com a símbol de la igualtat total) acaba caient en l'error de creure que ja està tot fet i que ja podem relaxar-nos. Tots plegats vam caure en una mica d'autocomplaença en les nostres actituds, en aquesta sensació d'anar en la bona direcció. I aleshores, de sobte, passa Orlando [l'atemptat terrorista de l'any 2016 al bar Pulse de la ciutat de Florida, amb un balanç de 49 morts, la majoria gais llatins].

I això em va deixar trastocat.

**I.F.** Un cop abrupte de realitat, que ens porta de cap a *L'oreneta*. Si *Smiley* neix de l'optimisme, *L'oreneta* sembla una d'aquelles obres escrites amb la urgència de determinades denúncies que cal fer com abans millor.

**G.C.** Exacte. Un any abans no m'hauria plantejat escriure una obra per recordar-li a la gent que l'odi envers la comunitat LGBT existeix. I això em va



fer pensar que potser estava interpretant l'èxit de *Smiley* d'una manera excessivament il·lusa i optimista, com una mostra de com havia avançat la nostra societat. No podem oblidar que, en els darrers anys, han augmentat exponencialment les agressions homòfobes.

**I.F.** *L'oreneta*, que va ser escrita originalment en català, es va estrenar primer a Londres, en anglès, i arribarà a Madrid, en castellà, abans que hi hagi cap anunci d'estrena oficial a Barcelona. Quins sentiments et provoca aquesta situació? Creus que simbolitza una mica el desplaçament del centre gravitacional dramàtic de Barcelona a Madrid?

**G.C.** Totalment. Recordo quan fa deu anys em trobava amb companys dramaturgs de Madrid que miraven Barcelona amb moltíssima enveja. Era l'època del *boom* de l'autoria contemporània catalana de la qual ens vam beneficiar molts gràcies al suport explícit del TNC i el Lliure, l'afany internacionalitzador de la Sala Beckett o el Ramon Llull, i l'aposta de productores privades. A Madrid tot això era impensable... fins avui. En els darrers anys el *boom* s'està vivint allà, mentre que a Barcelona hem fet passes gegantines enrere. Actualment visc amb un peu a cada ciutat i veig (i pateixo) de primera mà la degradació del teatre català a causa de múltiples factors: el tap generacional, la falta de paritat, la desconexió de les grans institucions teatrals del país amb la realitat, el menyspreu a l'autoria contemporània, l'enlluernament amb textos que guanyen Premis Tony però que no tenen res a veure amb la nostra realitat, el conservadorisme cada cop més greu de l'oferta escènica, la falta de suport a joves companyies i, en general, una manera d'entendre la indústria obsoleta i molt poc ambiciosa. Per culpa de tot això ja fa anys que Barcelona va a remolc de Madrid, on teatres i institucions públics estan posant tota la carn a la graella per ajudar la dramàtica jove.

En gran part tot plegat explica per què me n'hi vaig anar a viure el 2014 i per què és més fàcil per a mi estrenar una obra a Londres, Atenes, Bucarest o Nova York abans que a la meua ciutat i en la meua llengua materna. Ha passat amb *Gust de cendra*, *La terra promesa*, *L'oreneta* i probablement tornarà a passar amb *Al damunt dels nostres cants*, últim Premi de Teatre Ciutat d'Alcoi, que ja s'està traduint a l'italià..

**I.F.** *L'oreneta* s'inspira directament en la matança terrorista que va passar al bar Pulse d'Orlando l'any 2016, un esdeveniment que té una rellevància

capital per a la història de l'activisme LGBT. Però l'obra també va d'altres tipus de terrorisme, de més baixa intensitat: petits actes terroristes homòfobs que la societat exerceix a cada moment, i que potser cristal·litzen en la figura de la mare, l'Amèlia.

**G.C.** Sí, i de fet es diu en l'obra que el terrorista va tenir còmplices: aquells que s'incomoden quan una persona transgènere entra en un bany, o quan el seu fill plora «com una nena», per posar només dos casos. Són les microhomofòbies que són ben presents a la societat, i que jo veig com a cèl·lules cancerígenes, que quan estan soles semblen inofensives però quan s'ajunten poden crear un tumor letal. I s'ajunten molt ràpidament, sobre tot quan es veuen legitimades, que és el perill que tenim ara, amb certs governs. Aquesta homofòbia no desapareix mai. Pot romandre amagada, però continua allà, esperant l'oportunitat d'atacar. Aquest és el recordatori que volia fer amb *L'oreneta*. En aquell moment, Ramon ho utilitza per culpabilitzar Amèlia, que més que intolerant, és una persona incapaç de gestionar el seu drama o la seva por —de nou la por de quedar-se sola. No volia, però, que Amèlia representés aquestes cèl·lules cancerígenes.

**I.F.** Tot i així, Amèlia diu, en un moment de l'obra: «us passeu la vida exigint respecte, igualtat, les mateixes lleis... i ho aconsegiu. Teniu la grandíssima sort d'haver nascut en un país que us permet viure com desitgeu», però, en canvi, arriba una tragèdia com aquesta i us voleu apropiat dels morts que també són nostres.

**G.C.** Moltes d'aquestes frases, i de les situacions de què parlo, les he agafades de la realitat. De fet, als Estats Units m'han comentat que un text com aquest pot ferir sensibilitats, perquè encara no tenim la perspectiva històrica per parlar-ne. I em sap greu, però no hi estic gens d'acord: el teatre pot ser una manera de reflexionar sobre el que ens està passant en el moment en què ens passa. Pot ser incòmode, però és que la realitat ho és, d'incòmoda.

**Marcos Ordóñez, «Los viajes de Guillem Clua», publicat a *El País*,  
4 octubre 2017.**

Me encuentro con Guillem Clua, de camino a Londres, al Cervantes Theatre, donde acaba de estrenarse, en castellano e inglés, su obra *La golondrina*. También están vendidos los derechos para España y Buenos Aires, pero aún no puede confirmarme repartos. Su calendario empieza a estar felizmente desbordado. Este verano estrenó en el San Martín de Tucumán (Argentina), a cargo de Ricardo Salim, la *Ilíada* presentada por José Luis Arellano en la Joven Compañía de Madrid. En noviembre estrena *Smiley* en el Teatro Sanitá de Nápoles, «poco más tarde en Uruguay», me cuenta, «y estoy preparando una secuela, una segunda parte». *Smiley* está a un paso de ser su obra más representada (solo en Barcelona se vio en tres teatros), pero la que se lleva la palma es su primera función, *La piel en llamas*: la estrenó en 2005 y desde entonces, además de en Barcelona y Madrid, se ha paseado por Estados Unidos (Clua vivió dos años en Nueva York), Polonia, México, Venezuela, Honduras, Chipre, Reino Unido y Grecia, entre otros países. «*La piel en llamas* se hizo en Utah, Pennsylvania, Misuri, Miami y Filadelfia, y estaba a punto de llegar al *off Broadway*, pero embarrancó en Chicago. Para mí, la mejor versión sigue siendo la que dirigió Arellano en el María Guerrero. Su tema, por desgracia, no pierde vigencia: los abusos de Occidente en el Tercer Mundo. Es muy emocionante decir que en Atenas ya llevan tres producciones. La crisis griega sigue siendo durísima, pero su teatro ha sobrevivido a fuerza de empeño, trabajando en condiciones terribles».

*Marburg*, quizás su obra más ambiciosa («un homenaje explícito a Tony Kushner: su *Angels in America* fue para mí una revelación»), ha sido la más difícil de levantar, aunque se han hecho muchas lecturas dramatizadas: «Tuve la suerte de estrenarla en el TNC de Barcelona en 2010, cuando aún había dinero. Hoy día, una obra como esa, con 10 actores, es una superproducción. Se montó en el Teatro Humbolt de Venezuela, en 2013. Y también recuerdo la sensacional lectura en el New York Theatre Workshop». Guillem Clua está viviendo una luna de miel con Madrid, donde se ha instalado. «La acogida fue maravillosa. Como catalán, que me propusieran adaptar en la Zarzuela una

pieza tan esencialmente madrileña como *La revoltosa* me llegó al alma. Lo que están haciendo, entre otros, la Joven Compañía y el Pavón Kamikaze es sensacional. Y, por fin, cada vez hay más apoyos del Ayuntamiento y la Comunidad. Creo, sinceramente, que el trabajo de la Joven Compañía con los institutos no lo hace nadie más. No me quejo del trato recibido en Barcelona, pero echo mucho de menos el apoyo a la dramaturgia contemporánea catalana que hubo hace diez años. Es muy sintomático que el premio Frederic Roda de teatro catalán haya sido desconvocado: dijeron que no había dinero suficiente. Ahora estoy escribiendo una comedia sobre los nacionalismos. Quiero hacerla porque precisamente no está el horno para mucho humor, y creo que los dramaturgos debemos dar nuestra visión de la actualidad».

## **Rafa Ruiz, entrevista a Guillem Clua, publicada a *El Sombrario & Co.*, 24 gener 2014.**

*Suelen presentarlo como una de las voces emergentes más creativas y versátiles de la escena catalana, y ahora da el salto a Madrid. Guillem Clua, de 40 años, ha estrenado esta semana con La Joven Compañía su obra 'Invasión', una historia triple ambientada en escenarios bélicos, un guion muy bien armado —nunca mejor dicho—, y prepara la presentación en la capital de 'Smiley', su comedia de tono gay que ha sido muy aplaudida en Barcelona. Damos un paseo con él desde el Teatro Conde Duque hasta el barrio donde se ha instalado, Malasaña. Comentando su decena de trabajos, vamos descubriendo a alguien de pensamiento muy bien amueblado y con mucha destreza para expresarse y construir historias que conectan con la gente.*

**Una parte de *Invasión*, con malvados alienígenas incluidos, está ambientada en 2025. Queda a la vuelta de la esquina, ¿cómo te imaginas el planeta en esa fecha?**

Desde luego que no como esclavos de los extraterrestres, pero sí como esclavos de la tecnología. Estoy empezando a ver que afecta decisivamente a nuestra percepción de la realidad y nuestra gestión de los sentimientos. La adicción a la tecnología nos hace esclavos de una sociedad con estructuras cada vez más consumistas y de las empresas que las crean, y eso refuerza aun más el poder de las grandes corporaciones sobre las democracias.

**Y como individuos, ¿qué podemos hacer para contrarrestar esa deriva de la sociedad?**

El amor es lo más básico y lo más poderoso, lo que nos mueve. Pero no solo el amor de pareja, sino el amor al prójimo en general, en forma de compañerismo, amistad, solidaridad...

**Ese es uno de los mensajes claves de *Invasión*, ¿no?**

Sí, el amor es lo único que nos puede salvar en situaciones extremas, como las que presenta la obra; lo único que nos permite sobrevivir en situaciones límite.

Y es un mensaje que es un denominador común en mis trabajos; lo he visto a *posteriori*, empiezo a ser consciente ahora. El arma más poderosa es el amor.

### **Eres pesimista con las tecnologías...**

Bueno, creo que todo radica en la educación, todo depende del uso que hagamos. Soy pesimista políticamente hablando, porque veo que nuestros gobiernos potencian ese uso de la satisfacción inmediata, del consumo de lo no trascendente.

### **¿Cómo ves la experiencia con esta compañía, cuyos actores tienen entre 18 y 22 años, y con unas representaciones que van destinadas sobre todo a chavales de escuelas e institutos?**

Es lo que me fascinó del proyecto cuando me lo propusieron; tener tan cerca un público joven, adolescente, y ver cómo reaccionan a lo que les cuentas. Y, además, poder trabajar con esas edades, en las que a veces, por falta de opciones, por no darles la oportunidad, se convierten en un agujero negro, y se pierde tanto talento, por un lado, y tanto público, por otro, para la cultura. Ellos son muy receptivos a los mensajes que les envías.

### **Durante la representación de *Invasión*, han aplaudido tanto los besos heterosexuales como los homosexuales entre dos soldados. Veo que en tu perfil de Twitter te presentas como guionista, dramaturgo, viajero, deportista, gay y republicano; el factor gay está también muy presente en tus propuestas, ¿no?**

Pero se ha ido incorporando a lo que escribo de una manera natural, no con una intención reivindicativa o militante, sino de normalización; creo que los personajes e historias gays están en nuestra vida real y, por lo tanto, también deben aparecer de una manera absolutamente natural en el discurso de una obra.

### **Tu comedia *Smiley* presenta dos arquetipos gays, el obsesionado con el gimnasio, la *musculoca*, y el super-intelectual, el que va de intenso...**

*Smiley* es un clásico de las comedias de enredo. Se enamoran dos personajes totalmente distintos, y ya tienes el punto de partida perfecto para desarrollar

una trama. Y aunque son dos chicos, contiene un clic extraño que conecta con el público en general, es una historia de amor que gusta a todo el mundo, más allá de los arquetipos gays. En Barcelona hemos estado un año con gran éxito, luego hemos ido de gira por Cataluña. Y ahora una de mis razones para venir a Madrid es montarla aquí.

**Estudiaste Periodismo, y eso se nota también en tus historias de ficción, por ese contacto con temas que enganchan con la actualidad, con asuntos más o menos candentes.**

Sí, muchas de mis obras han nacido de las páginas de los periódicos. Y además me documento mucho antes de escribir. Se tiene que notar que trabajé de periodista diez años, en *El Periódico* y en la televisión catalana. Como se nota que estudié en un colegio de curas; la religión está muy presente en mis trabajos.

***La piel en llamas*, por ejemplo, es muy periodística.**

Sí, trata del papel y de la responsabilidad de un fotoperiodista en una guerra, que era la de Irak en el momento en que la escribí, pero que puede ser cualquier otra. Plantea un encuentro dialéctico entre verdugo y víctima, y eso es muy actual en cualquier momento, y muy universal. De hecho, es la segunda obra que escribí, en 2003, y creo que es la que me va a perseguir toda la vida. Es hasta ahora la que se ha representado en más lenguas y países. En Estados Unidos ha habido varias producciones, en Grecia, Chipre, Venezuela, México, Polonia..., en Barcelona, en Madrid también estuvo en el CDN.

**Lo que no has tocado es el tema de los nacionalismos, ¿no?**

Estoy en ello, tengo un proyecto que parte de la reflexión sobre el uso de las banderas; me hace pensar mucho el uso y abuso que se está haciendo de una bandera u otra como discurso político, para definir esencias, para enfrentar a la gente, para radicalizarse. Y me preocupa que no haya símbolos para identificar la enorme escala de grises que hay entre esto o aquello, el blanco o el negro.

**Por cierto, ¿cómo han visto que justo ahora, con todo el proceso de orgullo nacional independentista en Cataluña, justo ahora, te vengas a Madrid?, ¿cómo lo han vivido en tus círculos más cercanos?**

Ha sorprendido mucho. Por un lado, porque estaba en una racha muy buena allí; por otro lado, me decían: ¿cómo te marchas ahora que estamos viviendo un momento tan importante para nuestro país? Pero creo que también es un buen momento para establecer puentes, para un intercambio de producciones, porque no puede ser este aislamiento; no puede ser que haya tanto talento creativo en una y otra ciudad y no haya un intercambio mucho más fluido. Y Madrid tiene una gran capacidad de acoger, eso es así, no tiene nada que ver con el discurso político radicalizado que nos quieren hacer ver que es la esencia. Yo se lo digo a mis amigos de Barcelona, les digo que no es verdad, que ese discurso de enfrentamiento con el catalán no está en la calle, y a veces les cuesta creerme. Esos discursos extremos no son el eje de la esencia ideológica de casi nadie, y allí y aquí están empeñados desde los poderes en que definamos nuestras esencias vitales desde la confrontación con el otro.

**¿Cómo ves los medios de comunicación en España?**

¡Uf, mal! Estábamos muy preocupados por cómo iba a resistir el papel la digitalización, pero resulta que lo realmente preocupante es la deriva ideológica más que la tecnológica. Los periodistas en España están amordazados por el poder, por la precarización de los medios, por esas ruedas de prensa sin preguntas... Están sometidos al vasallaje de los grandes intereses económicos, y el resultado es un conformismo informativo que me parece muy preocupante.

**¿Y el teatro?**

¡Uf! Resoplo también. Resoplo mucho, ¿verdad? El IVA ha sido un bofetón en la cara que nos condena a una precariedad permanente y perversa, creo que con la intención clara de dependencia, de sometimiento. En Barcelona ha habido una explosión de nueva dramaturgia, de gente que escribe para todo tipo de formatos —tele, teatro, cine, musicales—, *contaminándose* y enriqueciéndose entre ellos, rompiendo barreras que eran artificiales, pero también por la necesidad de tener unos ingresos; y en Madrid ha habido un boom de muchas pequeñas salas, de vías alternativas, cosa que en Barcelona



no ha sucedido con ese ímpetu. Y eso me parece que está bien, como complemento de un escenario saneado, como parte de un ecosistema sano; pero si solo existe eso, si eso es a lo que vamos, un mundo en el que los profesionales no pueden trabajar dignamente, que no cobran para vivir bien de su trabajo, que se trata solo de sobrevivir..., pues no me parece saludable. Es verdad que permite mantener la tensión creativa, pero eso a largo plazo puede resultar perverso. El Gobierno juega sus cartas, nos sube el IVA al 21%, y a un año de las elecciones lo bajará al 11%, al 12%, al 14%, que seguirá siendo alto, pero ¿nos conformaremos? Es la táctica del shock y la golosina, como estrategia de sometimiento. Y no hay que conformarse.

**Me llama también la atención que en tu perfil de Twitter te defines como culturalmente disperso; ¿qué quieres decir con eso?**

Bueno, es un término que se inventó Marc Pastor, que es *mosso d'Esquadra*, de la policía científica, y novelista, para disponer de un término *políticamente correcto* para definir al *friki*.

**¿Cuáles son tus gustos *frikis*?**

Podríamos decir que mi fascinación por los musicales de Hollywood de los años 50 y que me flipa la ciencia-ficción; devoro todo lo que sea ciencia-ficción.

**Esa versatilidad o dispersión se nota en que has hecho un musical infantil (*Ha pasado un ángel*), un thriller musical (*Killer*), un dramón épico de 3 horas para el Teatre Nacional de Catalunya (*Marburg*), teatro-danza en colaboración con grandes como Chevi Muraday, guiones para culebrones de TV3 con cientos de episodios como *La Riera* y *El Cor de la Ciutat*... Y ahora, siguiendo con esa capacidad de adaptación y enganche con temas de actualidad, *La tierra prometida*...**

Que estamos intentando montarla en Barcelona...

**Y que he leído que es una farsa sobre el cambio climático...**

Sí, trata de cómo un delegado de un país ficticio insular, tipo Maldivas, que se está hundiendo por la subida del nivel del mar provocada por el cambio climático, se mueve en Naciones Unidas para intentar frenar el desastre. Es en

clave de comedia. El delegado es un *clown*, y viene a criticar lo ridículo de las medidas que los gobernantes están ofreciendo para evitar la destrucción del planeta.

Llegamos a la plaza de San Ildefonso. Separamos nuestros caminos. Guillem me cuenta que, acostumbrado a las escuadras de Barcelona, se pierde a menudo en la estructura laberíntica de Madrid, y que le encanta el ambiente de pueblo que se respira en el centro de la ciudad, de pequeñas tiendas y conocidos que se encuentran por la calle, de la posibilidad de hacer una vida de barrio en el centro de una gran ciudad.

**Maria Cappa, «Guillem Clua: “El teatro público no tiene que ser cobarde”», entrevista publicada a *La Marea*, 25 gener 2014.**

Guillem Clua (Barcelona, 1973) es uno de los dramaturgos más prestigiosos y mejor valorados de la escena contemporánea española. A pesar de que comenzó a escribir teatro en 2001, tras vincularse con la Sala Beckett de Barcelona, no comenzó a despegar en España hasta que *La piel en llamas* viajó a Estados Unidos, donde fue aclamada por la crítica casi de forma unánime. Actualmente está inmerso en los ensayos de *Smiley*, un texto suyo que también dirige, y que se estrenará próximamente en Madrid, tras haber protagonizado una soberbia temporada en Barcelona el pasado año.

Además, el teatro Conde Duque de Madrid acaba de estrenar *Invasión*, una obra pensada y escrita para la Joven Compañía y dirigida por José Luis Arellano, que permanecerá en cartel hasta el 8 de febrero. A través de tres historias entrelazadas, Clua trata de ofrecer una visión sobre la guerra centrada en la mirada de los jóvenes.

**Cuando se habla del teatro contemporáneo, parece que siempre se hace en oposición al comercial, como si el contemporáneo no pudiera ser masivo, y al clásico, como si hablara sobre cuestiones pasadas de moda o que ya han dejado de ser interesantes.**

No creo que deba haber oposición, creo que todos tenemos que tener nuestro lugar. Primero que el teatro contemporáneo puede ser perfectamente comercial. De hecho, tenemos autores que están estrenando con asiduidad en los teatros comerciales, más en Barcelona que en Madrid, y no sólo en los públicos sino también en privados de gran solvencia.

Donde sí creo que hay una contraposición es entre el teatro clásico y el contemporáneo por una mera cuestión de temporalidad. Lo que sí es verdad es que un texto que se escribió hace dos o tres siglos se hizo para hablar de cuestiones de la época en la que vivía su autor. Ya estoy muy cansado de escuchar frases como «este texto es plenamente vigente y, por tanto, lo adaptamos y nos hablará de cosas de hoy en día». No. Si estamos poniendo en escena una obra de hace tres siglos, tenemos que ser conscientes de que,

a pesar de que haya adaptaciones o se haya hecho una lectura más acorde con nuestra época, sigue siendo una obra de hace tres siglos y nunca puede hablar del mismo modo de nuestra sociedad que un texto contemporáneo.

### **¿Por el lenguaje?**

No, a nivel de concepto. El lenguaje... Es perfectamente legítimo que se exhiba una obra en verso del Siglo de Oro. Pero que no me vendan la moto de que es lo mismo que hacer un texto contemporáneo. Eso no quiere decir que no se tenga que hacer. El problema es que hay un vicio en el mundo cultural, por parte del espectador y por parte de muchos productores, que no permite que se valore el texto contemporáneo. El clásico tiene más valor intrínsecamente porque lleva ahí mucho tiempo, pero eso no quiere decir que haya que poner siempre en escena estas obras u otras que vienen de fuera porque vienen avaladas por una trayectoria internacional o por una cultura que no tiene nada que ver con la nuestra. Es decir, que soy un firme defensor del teatro contemporáneo español y de lo que tiene que aportar hoy en día a nuestra sociedad.

**Hace ya tiempo, desde antes de la crisis, que se viene denunciando que se apuesta únicamente por autores extranjeros, por clásicos o por musicales, porque es lo que asegura una buena taquilla.**

A ver, los productores son cobardes por definición. Y es lógico, porque se están jugando su dinero. Pero el teatro público no tiene que ser cobarde; es quien tiene, ahora más que nunca, la responsabilidad de poner en escena obras que no tienen que ser comerciales porque lo que programan repercute de otra manera, no sólo económicamente, en la sociedad. Tienen una responsabilidad cultural para con el autor contemporáneo, para que pueda estrenar sus textos y lleguen a la sociedad. Y también tienen la responsabilidad de que todo este teatro se pueda hacer en condiciones, no de manera precaria, y no desaparezca.

**Bueno, pero parece que la crisis ha generado una efervescencia en el circuito de teatro alternativo.**

Es cierto, lo que nos demuestra que hay mucha gente con talento y con mucho que decir, pero están trabajando en condiciones precarias, de no cobrar nada. Y es imposible que esto continúe de una manera natural. Gran parte de las obras que se están estrenando, las más interesantes para mí, están en este circuito. Pero esto es anormal. Todas estas obras tendrían que estar en otros circuitos, en teatros públicos y salas con condiciones. Y espero que lleguemos a ese punto. Es decir, que está muy bien todo lo que se está generando pero no se puede quedar ahí, no podemos estar siempre en esa precariedad que cada vez más las instituciones están aceptando como algo perenne que no va cambiar.

**Si nos fijamos en la cartelera, la tendencia es que las obras estén, como mucho, un mes en una sala o que se representen dos o tres días por semana. ¿Esto es sano, ayuda a que se muevan más las obras, o es perjudicial?**

Las obras tienen que tener su recorrido, permitir el boca a oreja, tienen que asentarse. El peor momento para ir a ver una obra es el día del estreno porque es cuando está más verde, los actores aún no son esos personajes. Hay muchos factores que hacen que el montaje aún no esté maduro. Hasta la segunda o tercera semana la cosa no empieza a macerar. Y si no das esa posibilidad de trayectoria y también de frecuencia... Es decir, hacer una obra una vez a la semana es pésimo para la función.

Esto está pasando mucho por lo que te decía, porque la crisis hace que la gente se tenga que sacar las castañas del fuego y quiera estrenar, incluso en estas condiciones. Y está muy bien, no vamos a quedarnos todos en casa de brazos cruzados. Pero no todo tiene que ser eso, de ahí que los teatros públicos tengan que tomar las riendas y dar cabida a todas esas producciones y a todas esas ganas de hacer cosas. Si siguen apostando por hacer teatro que interesa a un sector de la audiencia bastante antiguo, están dando la espalda al verdadero público del teatro, que es al que hay que cuidar porque irá al teatro más adelante.

### **¿Cuál es el verdadero público?**

Bueno, el verdadero tampoco. Me refiero a un público más joven, al que se va al *Centro Dramático Nacional* a ver un clásico y no le interesa, pero se va a *La Casa de la Portera* a ver una obra contemporánea y paga lo que sea por ello. Ese es el público que irá al teatro el día de mañana. Y ese público, igual que está educado para saber que puede ir a ver una obra contemporánea, también sabe que puede ir a ver un clásico. No quiero hacer la dicotomía de una cosa o la otra porque insisto en que tiene que haber de todo. Y precisamente por eso, el teatro público tiene que apostar por todo, incluyendo las energías vivas que hay ahora y que se están expresando en las salas más pequeñas.

### **Por este público más joven del que habla, ¿es por lo que la Joven Compañía es una buena iniciativa?**

Sí. Esta compañía llena ese vacío que lleva existiendo durante mucho tiempo en el adolescente, al que deja de interesarle no sólo el teatro, sino el mundo de la cultura en general. El hecho de que el colegio no lo lleve únicamente a ver textos que están en el programa de la ESO —que para ellos no supone nada más que otra clase de Literatura castellana— sino que también vayan a ver otras obras que apelan a otras emociones, a otros estímulos intelectuales y ven que disfrutan con ello, es lo que les hace darse cuenta de que el teatro está bien. Y, a lo mejor, una noche quedan con sus colegas y se van a ver otra obra que también les habla directamente y, cuando se conviertan en adultos, pueden seguir disfrutando de otras propuestas más complejas.

### **La Joven Compañía acaba de nacer, aún no está asentada, y aun así no dudó en aceptar su propuesta. ¿Por qué?**

Precisamente por la oportunidad que me daban de hablarle a un público joven. A pesar de que mis obras van dirigidas al adulto joven o incluso de mediana edad, no había tenido la ocasión ni de dirigirme a los adolescentes, ni de escribir para actores casi adolescentes. Fue un reto muy chulo. Al principio asusta un poco porque nunca sabes hasta qué punto tienes que cambiar tu lenguaje o hasta qué punto tienes que ser paternalista a la hora de dirigirte a una generación más joven. Pero al final decidí que iba a escribir igual que lo hago para los adultos. Es decir, tratando temas que les puedan interesar más,

pero con el mismo proceso de creación, sin darles ni más, ni menos facilidades. Es más, creo que *Invasión* es una obra estructuralmente compleja, hasta el punto de que puede que sea la gente más mayor la que no conecte con ella.

**El hecho de que para escribir *Invasión* se le impusieran ciertas pautas, ¿limitó su creatividad?**

No, a mí me va bien. Llevo muchísimos años haciendo guiones para televisión, con lo cual la imposición es norma de la casa, porque no puedes escribir lo que quieres, sino lo que te piden y con el estilo que te piden. Estoy muy acostumbrado. Escribir teatro es como la liberación de todo eso porque puedes hacer lo que te dé la gana. Pero en el momento en el que puedes hacer lo que te dé la gana con cuatro o cinco condiciones, en el fondo, más que una imposición es como si te mostraran el camino por el que tienes que ir. No tienes ese terror del vacío absoluto de poder ir en cualquier dirección. Cuando te dicen que tienes que meter siete personajes, que tienen que ser jóvenes o que hay un tema determinado, ya tienes algo a lo que agarrarte y a partir de ahí puedes volar donde quieras.

**Normalmente, ¿cuál es la relación autor-director cuando se está preparando el montaje?**

Depende. Hay veces que he dirigido mis textos, otras que me han dirigido sin que yo tenga ningún contacto con el director —porque la obra se montaba fuera— y otras en las que ha habido un contacto muy íntimo, como fue el caso de *La piel en llamas* y lo ha sido ahora con *Invasión*, donde (José Luis) Arellano y yo hemos tenido un contacto muy próximo y con mucho diálogo.

**¿Y para qué le consultan?**

Hombre, para todo, pero especialmente me suelen preguntar más cuestiones sobre los personajes porque, claro, nadie sabe mejor que el autor cómo son o por qué hacen o dicen algo. El director no tiene todas las respuestas; el autor, sí. Luego también, como yo estoy delante el ordenador, puedo no ser muy consciente de que el ritmo baja, de que hay información que se repite o de que hay cosas superfluas... Incluso cuando he levantado yo una obra mía me he

dado cuenta de que hay cosas que se hacen cortas o largas o que no se entienden...

Cuando el director o el propio autor se da cuenta de estas cosas, es cuando proponen cambios. Y cuando puedes cambiar prácticamente hasta el último momento, es cuando la obra puede ir madurando como se merece. No creo en que un autor escriba un texto, se lo dé al director y este haga lo que quiere a ver qué sale. En el caso de que sean dos personas distintas, ambas son responsables del resultado final.

**Antes ha dicho que *Invasión* era una obra pensada para que la entiendan los adolescentes. Si un adulto quiere ir a las sesiones de tarde, que son para todos los públicos, ¿lo va a tener complicado?**

Complicado tampoco, pero es una obra muy fragmentada que va de un lado a otro muy rápido y que se inspira mucho en estructuras de videojuego o en narraciones contemporáneas que se ven más en la televisión que en el cine. Lo que pasa es que los jóvenes tienen otro nivel de atención y otra capacidad para adquirir información simultánea porque han crecido inmersos en una sobredosis informativa que ha estructurado su cerebro de manera distinta a la de nuestros padres. De ahí que pueda resultar confuso. Ha habido debates, una vez finalizada la función de tarde, en los que la gente mayor de 60 años hablaba de las dificultades de tenían, sobre todo, de entrar en los 15 primeros minutos, cuando las tres historias suceden a la vez. Ahí puede que haya gente que tenga cortocircuitos.