



Jordi Casanovas

EL NUEVO PACTO DE JORDI CASANOVAS CON EL PÚBLICO:
TEATRO-DOCUMENTO EN ESPAÑA
Entrevista a Jordi Casanovas, dramaturgo
y director del teatro

SVETLANA ANTROPOVA

Universidad Villanueva, Madrid

ELISA GARCIA-MINGO

Universidad Complutense de Madrid

JORDI CASANOVAS GÜELL (1978) es uno de los dramaturgos más destacados del teatro español en la actualidad. El teatro entró en su vida gracias a su fascinación por los autores argentinos Rodrigo García y Javier Daulte,¹ cuando cursaba estudios de ingeniería en Barcelona. Durante un año tiempo compaginó los estudios de Ingeniería, Bellas Artes y Teatro, pero pronto comenzó a escribir y llegó su primera obra de teatro.

Casanovas estrenó en 2002 *Les millors ocasions*, una obra escrita en catalán que cautivó al público por su mezcla de argumento de thriller clásico y crítica de la sociedad actual que a su vez incluía elementos del absurdo pinteriano. Desde entonces, la violencia en sus diferentes formas, la debilidad humana, el clasismo y la segregación han sido latentes en toda su obra y le han permitido conectar con distintos públicos.

Con el fin de acercar el teatro al público barcelonés, en 2006 Jordi Casanovas participó en la creación de la Sala Flyhard en Barcelona, con el objetivo de crear un espacio de circulación de ideas y difusión artística. Dirigió la compañía durante siete años y supo enganchar a los jóvenes con obras revolucionarios como

¹ Mercé Sibina. «Jordi Casanovas: El dramaturgo tiene que hablar de las cosas que le afectan.» *Barcelona Metropolis*, N 114, febrero 2020. Publicada en <https://www.barcelona.cat/metropolis/es/contenidos/el-dramaturgo-tiene-que-hablar-de-cosas-que-le-afectan>

la trilogía *Wolfenstein*, *La revolució*, *La ruína* o *Un hombre con gafas de pasta*, obra que le llevó a ganar varios premios.²

Con una trayectoria teatral brillante y más de treinta obras de teatro llevadas a escena,³ Casanovas sigue sorprendiendo por su capacidad de experimentar con nuevos géneros, como es el teatro-documento, un género que tiene sus raíces en el teatro político de Piscator y las piezas didácticas de Brecht. En 2014, con su primera obra de teatro-documento, *Ruz-Bárceñas*, basada en las transcripciones del interrogatorio que el juez Ruz le hizo a Luis Bárceñas, no solo abrió un debate sobre la corrupción en nuestro país, sino que inició un nuevo pacto con el público que continuaría en los años posteriores.

Port Arthur (2015), su siguiente obra de teatro-documento, permitía al espectador conocer a Martin Bryant, acusado de la masacre de Port Arthur (Australia), basado en las transcripciones del interrogatorio en la prisión de Risdon. Mientras conocíamos la historia de un sujeto desmemoriado y los dos policías que intentaban hacerle recordar y confesar, Jordi Casanovas nos planteaba preguntas fundamentales sobre la mente humana, la memoria y lo que consideramos que es la atrocidad y la justicia.

Su reciente obra de teatro-documento, *Jauría* (2019), nos confrontó con un notorio caso de violación grupal que ocurrió en España, el caso conocido como la violación de La Manada. Dirigida por Miguel del Arco, *Jauría* llegó en 2019 al teatro madrileño Pavón/Kamikaze y enseguida atrajo al público con su impecable puesta en la escena y la sobrecogedora actuación de María Hervás⁴ acompañada por Pablo Béjar, Fran Cantos, María Hervás, Ignacio Mateos y Martiño Rivas. Durante 2019 la compañía teatral hizo una gira

² Premio Time Out a la mejor obra de 2011 por *Un hombre con gafas de pasta*. Premio Butaca al mejor texto teatral de 2009 por *La Revolución*.

La trilogía compuesta por *Wolfenstein* recibió el Premio de la Crítica de Barcelona a la revelación de la temporada 2006-07, el premio Crítica Serra d'or al mejor texto teatral de 2006 y nominaciones a los Premios Butaca y los premios Max.

³ Las obras más destacadas son *Un home ambulleres de past* (2010), *Pàtria* (2012), *Hey Boy Hey Girl* (2015), *Port Arthur* (2015), *Gazoline* (2017), *Jauría*. (2019), *La danza de la venganza* (2019), *VALENCiANA. La realidad no es suficiente* (2019).

⁴ María Hervás ganó el Premio Max a la Mejor Actriz, Edición XXI (2019) por su actuación en *Jauría*.

nacional e internacional con más de 150 representaciones y recibió múltiples reconocimientos, tales como el XVI Premio Cultura Contra la Violencia de Género 2019 otorgado por el Ministerio de Igualdad, el Premio Ercilla 2019 a Mejor Creación Dramática y el XXIX Premio Unión de Actores a Mejor Actor de Reparto en Teatro.

Un autor siempre en la vanguardia, en el contexto de la pandemia ocasionado por el COVID-19, Jordi Casanovas lanzó el «Coronavirus-plays», un festival del teatro online para combatir el confinamiento y crear un espacio virtual para el teatro.⁵

En las siguientes páginas, se recoge una entrevista realizada a Jordi Casanovas en la que el escritor comparte sus creencias sobre la misión del teatro en la actualidad, sus referentes a la hora de escribir y sus inquietudes creativas. Interesadas especialmente por el desarrollo del teatro-documento en España, o como lo llama Casanovas: «la dramaturgia encontrada de materiales existentes», en esta entrevista también le preguntamos por cuestiones técnicas del trabajo dramático en este género teatral.

P: Si tuvieras que citar tres logros de tu trayectoria a alguien que no conoce tu carrera, ¿cuáles mencionarías?

R: Hay tres obras que, aunque no fueron las más exitosas o las más destacadas, fueron las que iniciaron mis caminos de investigación. Por un lado, la obra *Un hombre con gafas de pasta*, una comedia dramática, negra con puntos de ciencia ficción, que en un principio se llamaba *Tetris*, fue la precursora de todas mis trayectorias teatrales. Esta obra, que tenía un aura muy especial, también sirvió para abrir la Sala Flyhard en Barcelona.

En segundo lugar, *Una historia catalana*, una obra de gran formato, que tenía mezcla de las estrategias post-dramáticas, brechtianas con el ritmo de thriller, que son las características que intento imprimirles siempre a los textos y que ha dado pie también a otras funciones de estas dimensiones como *Patria* o *Valenciana*.

⁵ Marta Cervera, «Cultura de cuarentena: creatividad teatral 'online' contra el coronavirus,» *el Periódico*, 16/03/2020. Publicada en <https://www.elperiodico.com/es/ocio-y-cultura/20200316/cultura-de-cuarentena-creatividad-teatral-online-contra-la-epidemia-7891739>

Por último, *Ruz-Bárcenas*, mi primera pieza de teatro-documento, fue un descubrimiento al comprobar cómo el público se relacionaba con este tipo de material. En la obra se generaba un pacto completamente nuevo para el público, de códigos, de verosimilitud, de creer en lo que estaba sucediendo en la función. Esta experiencia me abrió las puertas a una nueva teatralidad que después he continuado con *Port Arthur* y con *Jauría*.

P: ¿Cuál es la misión del teatro para ti?

R: Siempre me he gustado pensar que el teatro no tiene más misión que ser responsable con el teatro. Para mí, el teatro tiene algo parecido a la función que tienen los sueños o las pesadillas. Es decir, nos permite vivir algo inconscientemente durante un tiempo relativamente breve y de ese modo nos da un conocimiento interno sin que lo racionalicemos. El teatro tiene la función de la experiencia que se deposita en el interior, en la emoción, en el alma de espectador que no puede definirla ni cuantificarla, pero que allí queda. Creo que, en este sentido, como sucede en un sueño o una pesadilla, tras despertar sientes que has vivido algo y sabes cómo reaccionarías, como lo asumirías, como lo superarías si te sucediera.

P: ¿Cuáles son tus referentes en la escritura del teatro?

R: Tengo muchos referentes que no vienen del mundo del teatro, como referentes del cómic y del cine. Ahora, hay tres géneros teatrales que marcan mis propias obras: la comedia negra, el drama épico y el teatro-documento. Depende de lo que esté trabajando, puedo encontrar referencias distintas. En el teatro-documento me siento próximo a autores como Tom Stoppard⁶ y David Hare;⁷ en la línea de la comedia negra y de ciencia ficción, a Javier Daul-

⁶ Tom Stoppard (nacido en 1937) es un escritor, guionista y dramaturgo británico con raíces checas. Entre sus obras más destacadas se encuentran *Rock 'n' Roll* (2006), *The Coast of Utopia* (2002), *Rosencrantz y Guildenstern han muerto* (1967).

⁷ Sir David Hare (1947) es un novelista, dramaturgo y guionista británico. Famoso por sus obras para el teatro *Plenty* (1985), *Racing Demon* (1990), *Skylight* (1997), *Amy's View* (1998), etc.

te,⁸ Rafael Spregelburd⁹ o Martin McDonagh.¹⁰ Otra referencia es Juan Cavestany,¹¹ su obra maestra *Urtain* me marcó mucho. También me ha servido releer las obras de Ricardo Bartis,¹² un autor argentino, que destaca por su imaginario y por el contenido político que en algunos momentos me ha interesado leer. Pero diría que, *Urtain* de Cavestany y *Rock'n'Roll* de Stoppard, por ejemplo, son las lecturas que de vez en cuando me gusta retomar, así que, en el fondo, son mis referentes.

P: ¿Por qué escogiste el caso de *La Manada* para escribir la obra de teatro?

R: Este caso ha sido muy complejo y dadas sus repercusiones mediáticas y debates constantes que se dieron en los medios de comunicación sobre temas morales, éticos y jurídicos, empecé a leer y descubrí que había detalles en las declaraciones que no habían trascendido y que para mí eran mucho más importantes. Estos detalles definían mucho más el carácter de estos personajes y podían esclarecer el motivo real por el cual habían hecho eso, o cómo habían reaccionado, o, en el caso de la víctima, cómo había intentado superarlo.

⁸ Javier Daulte (nacido en 1963) es un dramaturgo, guionista y director de teatro argentino. Dentro de sus obras más destacadas están *Criminal*, *La escala humana*, *Bésame mucho*, *Caperucita*, etc. Todas las obras son comedias dramáticas con elementos de fantasía.

⁹ Rafael Spregelburd (1970) es un actor y dramaturgo argentino. Sus obras más destacadas son *Remanente de invierno*, *Raspando la cruz*, *La escala humana* (con Javier Daulte y Alejandro Tantanian), *Un momento argentino*, etc.

¹⁰ Martin McDonagh (nacido en 1970) es un dramaturgo irlandés que pertenece a la corriente del teatro de la crueldad (In-yer-face theatre). Sus piezas teatrales más famosas son *The Beauty Queen of Leenane*, *The Pillowman*, *A Behanding in Spokane*.

¹¹ Juan Cavestany (1967) es un dramaturgo, guionista y director del cine español. Su obra más famosa es *Urtain* (2008) sobre el boxeador español José Manuel Urtain.

¹² Ricardo Bartis (nacido en 1949) es un director del teatro y dramaturgo argentino. *Teatro proletario de cámara* (2001), *La última cinta magnética* (2001), *Textos por asalto* (2002), *Donde más duele* (2002), *De mal en peor* (2005), *La pesca* (2009) y *El box* (2010).

En el caso de *Ruz-Bárcenas* y en el caso de *Jauría*, el teatro tiene que hacer la función de informar mejor de lo que informan los medios. Estamos en un pésimo momento para los medios de comunicación en España, en el que lo importante es vender y no informar, en el que la objetividad es no existente. Creo que en el teatro podemos aportar reflexión sobre temas que están en la boca y en la cabeza de todos, que de algún modo nos remueven y que, si nos remueven, es por algo. Creo que desde el teatro podemos definir un debate un poco más complejo encima de las tablas y con el público.

Sin duda, el caso de *La Manada* fue un punto de inflexión que generó una serie de preguntas sobre nuestra sociedad, sobre el machismo, sobre el feminismo y elevó preguntas sobre cómo afrontan las mujeres la lectura que hace la justicia de estos casos. Se convirtió en un caso decisivo porque determinó el debate, que está creando un nuevo paradigma. Escribiendo la obra me di cuenta de porqué nos afectó tanto como sociedad: porque está en el límite de lo que nos podría parecer el bien y el mal.

P: Peter Weiss definió el *teatro-documento* como una ‘rama del teatro de la actualidad’ o ‘teatro de reportaje’, por lo tanto, tiene su propia misión en la sociedad. ¿Cuál es la misión de *Jauría*?

R: Creo que tiene varias capas de incidencia al nivel del público. Ahora que lleva tantos meses representándose, sabiendo como funciona, como la ha recibido el público, se ven claramente todas estas capas de la obra.

Inicialmente he pensado que la función tenía más sentido para el público masculino. Aunque sea un espectador muy militante, que se considere feminista, esta pieza te hace replantear tu forma de pensar. A mí también me pasó. Leyendo la declaración, empecé a detectar en mí mismo algunos prejuicios iniciales. Al analizarlas, me di cuenta de que eran prejuicios erróneos, que no tenían justificación de existir y que estaban integrados en nuestra sociedad. Yo imaginaba que esto también le pasaría al espectador viendo la obra, pero sin la posibilidad de poder respirar unos minutos, ni de examinarlos con detenimiento. Las reacciones más

instintivas, las emociones y los prejuicios se van acumulando durante una hora y media y, de algún modo, se convierten en una pequeña explosión que pone en duda todos estos prejuicios, que aparentemente son inofensivos. Estos prejuicios no los vemos como importantes, no parece que impidan la evolución hacia la igualdad, pero son determinantes para que después sucedan cosas como lo que pasó en *Jauría*. Creo entonces que la misión es descubrir prejuicios entre el público masculino.

Sin embargo, me di cuenta después de varias funciones que esto también ocurre en el público femenino. Sin ir más lejos después de dar el texto a mi mujer para leerlo, su primera reacción fue: «Esta obra no tienes que hacerla.» Aunque después apoyó mi decisión.

Creo que este texto dispara muchos pensamientos sobre la denuncia, sobre la víctima, sobre la situación en sí y permite darnos cuenta de que nosotros mismos hemos seguido el mismo proceso que algunos de los personajes de la obra. Por lo tanto, no era mi intención crear un debate sobre la injusticia o atacar a la justicia, sino lo que me interesaba era remover al público para que se diese cuenta de cuánto llevamos nosotros de la cultura que sustenta los hechos. Este descubrimiento es lo que nos permite crecer y llevarnos algún conocimiento a casa.

P: Las tres obras (el caso de *Ruz-Bárceñas*, matanza en la prisión de *Port Arthur*, el caso de *La Manada*) se tratan casos muy mediáticos y pertenecen a la historia muy cercana, tanto que no hemos tenido tiempo ni para olvidar estos hechos. ¿Qué quiere aportar con estas piezas a la sociedad contemporánea?

R: Son dos situaciones distintas, por un lado, *Ruz-Bárceñas* y *Jauría* son dos piezas cuyo objetivo es arrojar un poco de complejidad y luz sobre los temas recientes y muy candentes, pero *Port Arthur* fue diferente.

Ruz-Bárceñas fue algo accidental. Estaba investigando sobre la corrupción y pensando cómo se podría contar. Finalmente, decidí que la mejor manera era coger las palabras de los mismos protagonistas y directamente aprovechar una declaración. Este

caso no se trata de una injusticia, sino que lo interesante de esta obra es ver como se expresa un corrupto y como descubrir su lenguaje, su manera de pensar, cuál es su visión del mundo y entender que hay allí cosas que no sabíamos. No éramos conscientes, por ejemplo, de cómo desde su punto de vista trataba al resto de la población.

Después de *Ruz-Bárcenas* me quedé muy impactado al ver el nivel de implicación del público con la verisimilitud de la función. *A priori* parecía una función algo pesada, algo aburrida, pero desde el estreno se vio cómo interpelaba al público. Los espectadores manifestaban su indignación durante la función, insultando al personaje. La reacción a la obra fue tal que pensé que sería interesante probar con un caso que no tuviéramos tan cercano y por eso elegí el caso de Martin Bryan de *Port Arthur*.

Yo no conocía su caso y creo que en España se conoce y se recuerda poco porque habían pasado veintiséis años. En aquel montaje me interesaba añadir teatralidad a la puesta en escena y trabajar el tópico cinematográfico del interrogatorio. El texto de la obra tiene una progresión dramática muy pinteriana, con mucha información oculta, que cuesta descifrar. La confirmación de mis descubrimientos con *Ruz-Bárcenas* fue que, el público, al saber que la obra estaba basada en un hecho real, tenía una implicación mucho mayor desde el principio. Esto es importante porque la primera parte de *Port Arthur* es dura para el espectador, es muy poco asequible y no se le da tiempo para asimilar lo que pasa. De *Port Arthur*, me interesaba este viaje al interior de una mente intrincada, compleja y peligrosa, pero que no deja de ser humana, porque a fin de cuentas es un ser humano. En un momento en que cualquier acto violento se cataloga como monstruosidad y lo demonizamos, creo que es necesario constantemente recordar que todos somos humanos. Todos tenemos en nuestro interior sombras, que, si se activan, nos pueden llevar a un camino o a otro. Por eso me interesaba *Port Arthur*.

También es cierto que había un trabajo sobre semiótica teatral, en el que quería saber hasta qué punto el código del teatro-documento seguía funcionando con el público en un caso que no les fuera próximo. En muchas ocasiones se había dicho que

Ruz-Bárcenas nos interesaba porque era un caso cercano; por eso quería probarlo con un caso completamente alejado de nosotros y realmente funcionó. Creo que, después de estos tres trabajos, está comprobado que se puede seguir investigando sobre esta línea de dramaturgia.

P: ¿Qué lugar ocupa la objetividad en el teatro-documento?

R: Yo creo que realmente no se puede ser objetivo. La objetividad solo la pueden dar los datos, los números, pero cualquier tipo de narración ya es subjetiva. Cómo cuento una historia, por qué empiezo por un suceso y no por otro, como cualquier artículo, como cualquier documental ya hay algo de subjetivo. Lo que sí creo es que se puede asumir una responsabilidad. Cuando estoy trabajando con los documentos, tengo una responsabilidad mayor ya que son palabras de gente que existe y lo que no quiero es hacer trampa con ninguno de ellos, no quiero traicionar. Lo que más me importa es exponer su discurso. Evidentemente según el orden que establezca, el público leerá de un modo u otro. Esto el periodismo también lo hace y no somos tan críticos con esas decisiones, no les demandamos tanta responsabilidad como se la demandamos al teatro. En el caso de una obra de teatro, creo que la responsabilidad la tiene el autor, que solo puede ser honesto consigo mismo e intentar no cometer errores.

P: ¿Nos puedes describir el proceso creativo de la escritura del teatro-documento?

R: En todos los casos — *Ruz-Bárcenas*, *Jauría*, *Port Arthur* — tienes que descubrir en la primera lectura de las transcripciones si hay alguna verdad, si hay algún tipo de comentario que arroje una luz distinta a lo que ya sabemos. Si encuentro eso, ¡hay obra de teatro! Esta es la primera decisión. Después está la cuestión de la arquitectura de la obra.

En el caso de *Jauría*, la arquitectura de la obra era muy importante. Tenía un problema técnico: si utilizaba el mismo procedimiento que en *Ruz-Bárcenas*, que era interrogador/interrogado,

necesitaría unos catorce o quince actores en escena, lo que hacía poco viable la producción. Así que le di muchas vueltas a la manera de contar la narración usando las declaraciones de los cinco acusados y la denunciante.

En algún momento pensé en quedarme solamente con un acusado y la denunciante, pero se perdía el valor del grupo y entonces me di cuenta de que la clave era construir una narración divergente. De hecho, la primera parte de la obra está dedicada a construir esta divergencia a partir solamente de las intervenciones, que genera una tensión dramática, porque la visión del grupo difiere de la versión de la denunciante. Cuando descubrí esto, pensé: «ya tengo la mitad de la obra.» Tal como estaba, la pieza teatral ya se sustentaba y tenía suficiente interés dramático para que el público se enganchara, no meramente un interés social o político.

Si los espectadores no supieran nada sobre el caso, tendría que haber equilibrado el hecho de tener un testigo frente a cinco testigos, pero no era así. El trabajo que buscaba hacer en la dramaturgia era, jugar a intentar vislumbrar o dibujar en nuestra cabeza cual es la realidad, pero contando dos versiones distintas.

P: *Jauría*, aunque basada en las transcripciones de juicio, no sigue el orden cronológico de los sucesos. ¿Cómo planteaste el concepto de tiempo en esta obra?

R: Lo que me planteé eran tres bloques de tiempo. El primer bloque es la declaración y exposición del caso, que fueron parte de un paquete de respuestas a unas preguntas más ortodoxas de la fiscal. En el segundo bloque, está el fragmento donde destacan las preguntas de los abogados hacia ella. Es cierto que mucha información era redundante, pero lo que me interesaba era mostrar cómo intentaban averiguar cosas sobre la víctima. En el último bloque, se vuelve al principio y se da voz a la fiscal, que se diferencia bastante del estilo de los abogados de la defensa. Me interesaba enseñar cómo responden los acusados con cierta comodidad, especialmente uno de ellos.

Después, en la puesta en escena, evidentemente, el director podía darles una tensión distinta a los bloques y aunque las preguntas a uno de los acusados en el último fragmento sean las mismas que en la primera parte, la puesta en escena es un poco diferente y las sensaciones son distintas. Evidentemente, esto está abierto, precisamente para que el director pueda hacer este viaje emocional.

P: ¿Qué es lo que *Jauría* cambió en ti?

R: Me he hecho más consciente que algunos prejuicios que están instalados en mí y que de algún modo deberían de ser cuestionados. En este caso en el ámbito de como observamos, como juzgamos a una víctima. También es cierto que han sido una suma de obras — *La danza de la venganza*, *Mala broma*, *Jauría* y *Black Valencia* —, que temáticamente tienen mucha conexión y que analizan la definición de la masculinidad. *Jauría* me ha permitido revisar cosas sobre las que yo ya me sentía incómodo y que ahora se suman a preguntas de reformulación personal y que transitan en obras que pueden ser comedias negras, dramas, epopeyas épicas o, como en este caso, teatro-documento.

En *Jauría*, Jordi Casanovas pone el foco teatral no solo en el caso mediático de La Manada, sino que nos obliga confrontarnos con nosotros mismos como ciudadanos de una sociedad patriarcal y atravesada por la violencia. Esta pieza teatral nos plantea preguntas fundamentales sobre la masculinidad, la sexualidad, la igualdad y las redes sociales a la par que nos lleva revisar nuestros propios prejuicios respecto a la libertad sexual y la administración de justicia en los casos de agresión sexual.

Revisando su obra, podemos decir que Jordi Casanovas ha desarrollado el magisterio del *metateatro*, un teatro que nos hace reflexionar y crecer como seres sociales, que toma el pulso de la sociedad y que nos muestra, como en un espejo sin distorsiones, temas polémicos que provocan el debate público a una sociedad que muchas veces huye de su propio reflejo.

Así, no es una mera coincidencia que el dramaturgo catalán haya recurrido al género del teatro-documento para representar

las 'heridas' de la sociedad española contemporánea, puesto que durante toda su trayectoria ha buscado formas artísticas verisímiles que le permitan mostrar las costuras de nuestra sociedad. Gracias al minucioso trabajo de hacer dramaturgia con testimonios, transcripciones de juicios, mensaje de texto, archivos públicos o palabras de personas, el teatro-documento no sólo presenta los hechos ocurridos, sino que pretende ser un camino de búsqueda de la verdad que muchas veces está oculta detrás de nuestros propios prejuicios. Este género nos hace redirigir la mirada hacia nosotros mismos y los problemas de la sociedad, convirtiéndose así en auténtico espacio de reflexión.

Jordi Casanovas, al diseccionar su quehacer como dramaturgo, nos muestra que detrás de una obra de teatro-documento, hay una ingente labor de investigación motivada por la responsabilidad que siente el autor de ser fiel a los sucesos históricos que lleva a escena. Sin duda, se puede afirmar que su compromiso con la sociedad traspasa las fronteras del teatro.