

Dramatúrgies de l'Objecte. Simposi IF Barcelona 2016

Sala d'actes de l'Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona 3 de novembre de 2016

DEL TITELLA A L'OBJECTE

Sóc en Carles Cañellas, actor, director, dramaturg i titellaire autodidacta, amb més de quaranta anys d'ofici. Cada nou espectacle me'l plantejo com un particular desafiament dramaturgic, plàstic, tècnic que el fa diferent dels altres. No em regeixo per patrons preestablerts. Trio la tècnica, la posada en escena i l'estètica que penso més adient per a cadascun, en funció dels continguts i la franja d'edat del públic al qual anirà destinat. Procuro no repetir-me mai. M'agrada arriscar i experimentar. Per això els hi dedico molt de temps de preparació i hi segueixo treballant mentre estan en repertori, per anar-los enriquint i per mantenir-los vius i en tensió.

En cada proposta escènica els processos que segueixo són diversos, en funció de la magnitud de la producció i dels seus objectius. No tinc mètodes fixes. Hi ha propostes en què començo a treballar amb l'escriptura del guió, o amb l'adaptació d'un text, per després ajustar-lo durant les provatures escèniques. En d'altres cassos parteixo d'un material, d'un objecte o de la seva interrelació amb altres objectes de valor i significats diferents, en una mena de treball de laboratori.

A tall d'exemple, explicaré com ho vaig fer en algunes de les meves creacions més representatives amb Rocamora Teatre:

Amb AIR MAIL, estrenat el 1985 –després de dos anys de producció–, vaig partir de la idea de fer un espectacle que s'adrecés al públic jove. Estava preocupat pel fet que el teatre de titelles no els interessés i vaig creure que un problema era que no es feien espectacles que per estètica o temàtica els motivessin. Era l'any 1983, els còmics eren la lectura preferida d'aquells joves i m'hi vaig voler inspirar, centrant-me en el cinema, la literatura i el còmic de sèrie negra americana. En el cinema per jugar a través de la llum i de les mides micro i macro de les escenes i dels personatges, amb els plans, els enquadraments i el ritme cinematogràfics. Amb la literatura d'autors tipus Dashiell Hammett o Raymond Chandler per construir, a base d'arquetips, la trama i els diàlegs. I amb els còmics per l'estètica, inspirant-me entre d'altres en els dibuixos de la sèrie «Torpedo» de l'il·lustrador Jordi Bernet. Cal ressaltar que aquí va ser on vaig usar els objectes per primer cop com a element de joc dramàtic i simbòlic. Fa més de trenta anys! Per exemple en la escena en què l'actor fent de detectiu tornava a la seva oficina i abans d'obrir la porta, sospitava que algú s'hi havia colat, s'aturava i treia la pistola que en realitat era la maneta de la porta i amb ella obria i hi entrava pistola en mà. O la persecució dels cotxes en què vèiem un Mercedes i un cotxe patrulla de joguina, d'uns trenta centímetres de llargada, moure's amb els llums encesos sobre la paret de fons de la caixa escènica negra, en pla zenital. O l'escena del bar amb un parell de vestits penjats del ventilador de sostre que giraven, com si ballessin, mentre a la barra, sobre una safata rodona hi havia un petit piano de paret i recolzades sobre aquest, un parell de sabates brillants negres de tacó del 37, que representaven la *femme fatale*. O l'interrogatori en el mateix bar en què,

mentre el detectiu atabala el sospitós amb preguntes (un vestit en un penjador), al seu costat, un cambrer sacseja una coctelera seguint el ritme i la intensitat de les preguntes, i al final, quan el sospitós ja no pot més, el barman aboca el contingut de la coctelera en un got, i amb el còctel cau el collaret de perles desaparegut. I tants altres, com el guant llarg de setí blanc, que representava la dona del gàngster, o el radiocasset que feia d'ambulància i que s'enduia un ferit mentre s'hi reproduïa el so de la sirena, o l'ampolla de vidre dins d'una bossa de paper, que es trenca amb un cop de martell, per escenificar quan deixen inconscient d'un cop al cap al detectiu. O el ventilador de sostre que esdevenia l'hèlix de l'avió del correu aeri, de l'*Air Mail*.

El procés va ser primer traçar les línies bàsiques de la narració. Després vaig dissenyar i començar a construir ninots i decorats. Tenia clar que per a la posada en escena havia de poder transformar l'espai escènic de manera que hi pogués representar les escenes en tots els plans possibles, des del pla general, al primer pla, passant pel pla seqüència i amb totes les angulacions i punts de visió possibles. Per això vaig dissenyar i construir una caixa escènica de planta i alçat trapezoidal, on la boca mesurava 6 per 3 metres i el fons, i a quatre metres de distància en feia 4 per 2,50. Dins d'aquesta caixa tot era mòbil per poder transformar contínuament l'espai de representació que s'enquadrava gràcies a la llum. Així, mentre l'acció esdevenia en un punt d'aquest volum, en un altre ja es preparava un quadre posterior o es retirava l'anterior. Per poder-ho aconseguir, vaig comprar a Itàlia una sèrie de retalls de 100 i de 500w, que aquí no existien encara i per dissenyar-la, quan vaig tenir material suficient, em

va ajudar en Quico Gutiérrez. La música la vaig encarregar al Miki Espuma de la Fura dels Baus.

Sens dubte *Air Mail* ha estat la meva dramaturgia més complexa, perquè s'hi barrejaven tècniques, conceptes i narratives en un devessall d'idees, que semblava no tenir més límits, que els que imposaven les lleis pròpies de la física i de la tècnica, disponible en aquells moments. Cent canvis de llum en setanta cinc minuts ho diuen gairebé tot. Era un no parar de canvis i moviments escènics, que exigien al públic una atenció plena i constant. Una maquinària de set persones on a més d'actuar, actors i actrius feien de tot: manipulaven, movien, entraven i treien coses d'escena, amb total sincronia entre ells, la regidora i el tècnic de llum i so.

El 1989 vaig muntar *Ruleta russa*. Fruit del treball d'estudi amb el dramaturg José Sanchis Sinisterra són els sis monòlegs que composaven aquesta peça experimental per a actors, on proposava un arriscat exercici sobre les diferents modalitats monologals. Era una reflexió relativa a les formes d'expressió del llenguatge teatral. Per cert, el darrer monòleg, sense paraules, era representat amb objectes que feia servir l'única actriu per expressar-se.

Al 1990 vaig estrenar *El perseguidor*, una coproducció amb Festival de Tardor de Barcelona, Fira de Teatre de Tàrrrega i Teatre Obert. És una adaptació per a actors, objectes i titelles del conte homònim de Julio Cortázar, on les escenes referents a les elucubracions i paranoies del saxofonista Johnny Carter es representaven amb objectes, amb un joc oníric i metafòric, i les escenes dels records del crític de jazz i narrador, en Bruno, sobre Johnny Carter es representaven amb marionetes.

El 1999 vaig fer la recreació d'un clàssic del teatre d'objectes: *Piccoli suicidi* (petits suïcidis). Aquesta peça va ser creada entre 1982 i 1984 per en Gyula Molnár, un italià d'origen hongarès que va ser membre de Teatro delle Briciole. L'espectacle està considerat com la primera prova fefaent de l'existència d'aquest gènere anomenat «teatre d'objectes», una denominació que va emprar per primer cop Katty Deville del Théâtre de Cuisine a inicis de la dècada de 1980. Té com a particularitat important que els objectes es representen a si mateixos. No es disfressen ni transmuten per representar papers o personatges propis de les vicissituds humanes, sinó que, acceptant o cercant d'eludir la seva funció objectiva, es representen a si mateixos amb captivadora dignitat. L'actor no usa els objectes, sinó que els ajuda a expressar-se.

Tot ve de que, cap a finals de la dècada de 1990, vaig fer un projecte per escenificar diverses històries curtes amb objectes, i volia incloure com a inici o final una de les peces de l'espectacle de'n Molnár, que jo havia tingut l'oportunitat de veure a casa seva mentre l'anava creant. Em vaig posar en contacte amb ell i quan li vaig proposar, em va preguntar per què no feia l'espectacle íntegre, enlloc de fer-ne només una part. Llavors em vaig traslladar a Itàlia durant un parell de setmanes i allà em va donar les instruccions necessàries per fer-lo. Sense cap guió, perquè mai s'havia escrit. Només unes indicacions sumàries que jo vaig haver de desenvolupar, per compte meu per fer, com ja he dit, una recreació, una nova creació a partir del treball original, perquè la seva idea era que agafés el material dramàtic i el fes meu, a la

meva manera, no per fer-ne una imitació sinó per trobar el meu propi estil, la meva pròpia manera d'entendre'l i d'escenificar-lo.

Per primer cop un actor representava l'obra d'un altre actor-autor dins del camp del teatre d'objectes. Va ser un treball dur i molt exigent, primer per no trair l'esperit d'una obra mestra i després per assumir la poètica d'algú altre, que en algunes escenes era certament crítica i inexplicable fins i tot per al propi autor.

El procés va ser descodificar tota l'obra, desmuntar-la per complet per entendre i donar sentit a totes les accions. Amb el primer i el segon monòlegs no hi va haver massa problemes, perquè són sense paraules i el desenvolupament de la història resulta força clara *per se*. En tot cas es va tractar de molt d'assaig i d'anar-hi afegint encara alguna nova idea. El darrer ja va ser una altra cosa, perquè primer, hi havia text, amb jocs de paraules que volia mantenir i després hi havia accions, com deia abans inexplicables. Jo, però, no podia representar una cosa que no entengués. No volia enganyar el públic, se m'hagués notat massa que no sabia què deia. Vaig, doncs, reescriure el monòleg per donar sentit a totes accions i textos sense fer-li perdre l'aire surrealista que tenia. Vaig afegir també una introducció a l'espectacle on, mentre em vestia amb la roba d'actuar, explicava de qui era la peça i per què la representava jo, usant ja uns primers objectes i donant pistes al públic per entendre part del darrer monòleg.

El 2005, vaig muntar per encàrrec d'en Quim Lecina una adaptació de *El retablo de maeses Pedro* de Manuel de Falla en coproducció amb L'Auditori de Barcelona i la Jove Orquestra Nacional de Catalunya, sota la batuta del mestre

Manel Valdivieso i la participació de dos cantants lírics i un actor. No volia repetir les clàssiques adaptacions de l'obra amb titelles corporis com s'ha fet sempre. El procés creatiu el vaig iniciar imaginant un final delirant, amb un Quixot representat per un cantant líric, envoltat per les figures dels sarraïns que prova de treure's del damunt. Per això vaig pensar en fer tota la història en retroprojecció a vista i vaig recórrer a la Mercè Framis, experta en ombres, perquè m'ajudés a fer-ho. Vaig decidir posar una pantalla de cotó cru de 6 x 4 m al fons de l'escenari subjecte només per dalt i la vaig deixar caure a pes. El retroprojector i nosaltres estaríem a vista, en un costat de l'escenari, el narrador o *trujamán* al centre, al costat de la pantalla, a l'altra banda l'orquestra amb el mestre i assegut entre el públic el Quixot, tot vestit de blanc, i el seu escuder, en Sancho. Així vam fer una escenificació sobre la pantalla com si fos un film d'animació, amb tràvelings, zooms i molts altres efectes visuals d'una força i un ritme brutals. Se'm va acudir a més imprimir en acetats els rostres dels personatges, cosa que no s'havia fet fins llavors i que donava una altra dimensió a les ombres, molt més expressives. Cap al final de la representació pròpiament dita, amb els sarraïns en escena, en Quixot pujava cridant a l'escenari i anava contra la pantalla, que colpejava amb la seva espasa de fusta, de manera que les figures dels sarraïns que s'hi projectaven començaven a deformar-se i es convertien en figures fantasmagòriques i afegien la seva pròpia ombra a la pantalla entre les figures. Després el Quixot es girava i s'apropava al retroprojector, de manera que la seva ombra s'engrandia a la pantalla, i les figures empetitides li apareixien sobre el pit mentre intentava

treure-se-les de sobre sense reeixir, fins que Sancho aconseguia calmar-lo i endur-se'l, i quedava un rastre de figures esquarterades a la pantalla.

A finals d'agost de 2016 estreno *Identitats*. L'espectacle *Identitats* neix d'un treball que vaig començar a fer fa gairebé catorze anys, buscant la puresa de la marioneta. És a dir, la marioneta despullat de tot additament supletori, l'essència pura de la marioneta i d'un estudi sobre la seva capacitat comunicativa, expressiva, dramàtica. El projecte va quedar en *stand-by* per mil raons. Arribat als 40 anys d'ofici, vaig considerar que era el moment de reprendre aquella idea, que és un treball d'alt risc, de molta exigència professional. És un treball d'expressió personal, de resum de la meva experiència en tots aquests anys d'ofici, que treballo la marioneta en circumstàncies molt diferents.

L'espectacle comença amb el naixement de la marioneta. Neix en escena. Allà fa tota la fase de desenvolupament com un ésser humà, aprèn a moure's i a ocupar l'espai escènic. Després vénen les incorporacions de sis màscares. Per tant, la marioneta que neix sense rostre, sense una expressió facial clara, però sí amb una expressió corporal pròpia, incorpora aquests sis personatges diferents per mostrar com només adoptant la màscara, la marioneta assumeix el rol que li ha estat atorgat.

A diferència del teatre d'actors, la marioneta no ha de fingir ser el personatge que és, perquè ja és el personatge en si mateix. Per tant, aquesta clau de lectura amb l'espectador –nivell de complicitat–, de joc amb l'espectador, permet que, quan se li canvia la màscara, la marioneta, canviant-li la màscara, incorpori un personatge diferent i s'oblidi immediatament de la

càrrega dramàtica, de la informació dramàtica que ha expressat la marioneta en l'escena anterior.

Un cop ha fet ús d'aquestes sis màscares, en la última, per tancar el cercle, la marioneta es deslliura de la màscara, i reclama el seu jo interior, la seva potencialitat com a element pur d'expressió i va a buscar el moment a partir del qual ha nascut l'espectacle i ell mateix, sense adonar-se'n que, en arribar a aquest punt, d'alguna manera s'està morint. És a dir, la marioneta en el moment en que no interpreta un rol dramàtic, s'arrisca a perdre el seu objectiu final que és el de ser un instrument teatral, un suport de l'expressió dramàtica. I en alliberar-se d'aquesta càrrega dramàtica, acaba morint en escena.

Aquestes són bàsicament les escenes de les quals es compon. Per aconseguir-ho, no tan sols m'he envoltat de grans professionals –on cadascú ha aportat la seva experiència–, sinó que alguns els conec des de fa moltíssims anys, pràcticament de quan començava, i volia treballar amb ells i ho faig amb aquest treball de risc, on demano una gran complicitat a aquests companys, a aquests col·legues, perquè m'ajudin a arribar a l'objectiu final. Per fer-ho, donat que no hi ha una sola paraula a l'espectacle, havia d'adoptar una dramaturgia que em permetés estar en escena expressant, però sense un text parlat. Llavors vaig pensar en la dansa, en el teatre dansa, com a element que em permetés estar en escena expressant, sense haver de dir res amb paraules, però sí amb el gest. Per tant hi ha una part de pantomima, d'expressió corporal amb una música adaptada al cas, i aquí, el handicap més important ha estat no només fer la manipulació de la marioneta de per si ja és complexa perquè es

tracta d'una marioneta amb vint-i-set fils, on no n'hi ha ni un de gratuït, sinó que cadascun compleix una funció específica en la expressió de la marioneta. Donat a més a més, que és la única marioneta de tot l'espectacle, havia de tenir una potencialitat enorme. Havia d'incorporar gestos inèdits i se li havien de dissenyar articulacions i eines de control noves i específiques que li donessin aquesta mobilitat extra i limitessin al màxim el risc d'embolic dels fils, ja que surt nu.

Per tant, hi ha una enorme complexitat tècnica, però a més, pel fet de ser dansa, he hagut de fer els mateixos processos que es farien amb ballarins i crear una coreografia adaptada. Per això he comptat amb la Susanna Rodríguez, que és ballarina i ha fet les coreografies o m'ha ajudat a entendre quin moviment podíem incorporar a la marioneta, perquè transmetés sensació d'humanitat. En primer lloc vam enregistrar en vídeo les improvisacions que la marioneta era capaç de fer ballant i en vam codificar tots els moviments. Després els vam repartir i atorgar a cada una de les escenes que havia de ballar i les vam ajustar a la música creada per InnoDB, un jove multi-instrumentista català de vint anys. Després va entrar a treballar en Giacomo Verde, el vídeoartista italià que d'acord amb mi va fer el treball de vídeoart, que s'expressa darrera de la marioneta, en retroprojectió sobre una pantalla de 4 x 2,25 metres, i on hem experimentat per veure com aquestes dues tècniques – que en principi no tindrien res a veure-, poden interrelacionar-se. L'espectacle és un espectacle nu, sobri, on no hi ha escenografia, no hi ha vestuari, pràcticament no hi ha color, i els vídeos del fons tenien l'oportunitat reeixida de crear els efectes que el vestissin i l'emmarquessin. Contemporàniament

s'encarrega de la il·luminació en Quico Gutiérrez, amb qui havia treballat a l'*Air Mail* feia trenta anys, que havia de sumar el seu talent i coneixements per trobar una llum que donés protagonisme al ninot i evités obres no desitjades sobre seu, treballant sobretot amb llums laterals i amb extrema cura amb els colors, ja que el titella és de base blanca i qualsevol color s'havia de matisar moltíssim. Amb l'afegit que compartia escena amb les vídeo projeccions que generen llum i color. En treballar en contemporaneïtat s'han pogut coordinar per no destorbar-se mútuament, ans al contrari.