

De un archipiélago de personajes tristes a la posibilidad ilusionante de una habitación vacía: la dramaturgia de Marc Artigau i Queralt

Fabrice Corrons

Université Toulouse-Jean Jaurès ✉

<https://dx.doi.org/10.5209/tret.101406>

Recibido: 3 de marzo de 2025 • Aceptado: 13 de junio de 2025

ES Resumen: Marc Artigau i Queralt (1984) es un dramaturgo con un reconocimiento importante en la escena catalana. Tras haber presentado su ecléctica producción dramática en relación con sus publicaciones de novelas, cuentos y poemarios, definiré las características de su dramaturgia en varias etapas: el uso de la narrativa y de la poesía en su obra, vinculada a la pulsión rapsódica; la lúdica conciencia de la teatralidad en la sociedad de la era digital; la compleja lógica identitaria de los personajes, convertidos en figuras de identidades precarias y pasajeras; el uso singular de la perspectiva en sus dramas y comedias; la concepción elástica del tiempo para dominar un presente decepcionante; la lógica infantil en sus obras, vinculada a la nostalgia del adulto y al humor cruel; los marcadores de catalanidad de su obra, desde los elementos culturales hasta los puntos en común estilísticos con otros dramaturgos, pasando por su pasión por la literatura y la lengua catalana.

Palabras-claves: Marc Artigau i Queralt, Cataluña, dramaturgia, poética, identidad.

ENG From an archipelago of sad characters to the illusive possibility of an empty room: the playwriting of Marc Artigau Queralt

Abstract: Marc Artigau i Queralt (1984) is a playwright with significant recognition on the Catalan scene. Having presented his eclectic dramaturgical production in relation to his publications of novels, short stories and poetry collections, I will define the characteristics of his dramaturgy in several stages: the use of narrative and poetry in his work, linked to the rhapsodic drive; the playful awareness of theatricality in the society of the digital age; the complex identity logic of the characters, turned into figures of precarious and fleeting identities; the singular use of perspective in his dramas and comedies; the elastic conception of time to dominate a disappointing present; the childlike logic in his works, linked to adult nostalgia and cruel humour; the markers of Catalanness in his work, from cultural elements to stylistic commonalities with other playwrights, including his passion for Catalan literature and language.

Keywords: Marc Artigau i Queralt, Catalonia, dramaturgy, poetics, identity.

Cómo citar: Corrons, F. (2025). "De un archipiélago de personajes tristes a la posibilidad ilusionante de una habitación vacía: la dramaturgia de Marc Artigau i Queralt", en *Talía. Revista de estudios teatrales*, 7, 73-82.

Marc Artigau i Queralt (Barcelona, 1984) es sin duda uno de los dramaturgos más eclécticos y de mayor reconocimiento en la escena catalana desde inicios de la década de los 2010, y tal vez un *rara avis* por su inclusión muy conseguida en el doble sistema escénico y literario (de Cataluña y hasta del área catalano-hablante). Precoz, entró con solo diecinueve años en el Institut del Teatre, precisamente en la carrera de dramaturgia y dirección escénica, durante la cual se

formó bajo la maestría de figuras de renombre como José Sanchis Sinisterra, Xavier Albertí, Sergi Belbel, Carles Batlle, etc. Hizo sus primeros pasos académicos y dramáticos con los compañeros Josep Maria Miró, Cristina Clemente, Martí Torras, Helena Tornero o Jordi Prat i Coll. Desde entonces no ha dejado de concebir dramaturgias que han sido estrenadas principalmente en Barcelona al tiempo que escribe poesía y, principalmente, narrativa.

Observando primero su faceta teatral, es autor de las numerosas obras siguientes¹: *La gran festa* (2006), *Els gorgs* (2008), *Ushuaia* (2008, Premio “Ciutat de Sagunt” y Accésit al Premio Nacional Marqués de Bradomín el mismo año), *Xatrac* (2008), *Les sense ànima* (2009 Premios “Ciutat de Sagunt” y “Ramon Vinyes” el mismo año), *T'estimem tant, Grace* (2010, Nau Ivanow), *a una nena nua llepa-li la pell (llepa-li la pell a una nena nua)* (2010, Teatre Lliure), *Caixes* (2011; Premio Talúries de Teatre y accésit al Premio Nacional Marqués de Bradomín el mismo año; 2015, Sala Flyhard), *A prop* (2012, Teatre Micalet de Valencia), *L'home que no feia petons* (2013), *La força centrífuga* (2013), *Un mosquit petit* (2014, Teatre Nacional de Catalunya), *Nduti* (2014) *Aquellos días azules* (2014, Maldà Teatre), *Arbres* (2014, Sala Beckett, con la compañía La Virguería, texto seleccionado por la Fundación SGAE para la edición de textos teatrales Teatro Autor Exprés), *Caim i Abel* (2016, Biblioteca de Catalunya), *Els perseguidors de paraules* (2016, Teatre Nacional de Catalunya), *Alba (o el jardí de les delícies)* (2018, Teatre Nacional de Catalunya; Premio Quim Masó 2017), *No cal anar a l'Havana* (2019, La Gleva Teatre), *Una habitació buida* (2019, Maldà Teatre, con música de Clara Peya), *Ballar (és l'únic que ens salvarà)* (2020, Maldà Teatre), *El corredor de karts* (2021, Sala Beckett, para la compañía Parking Shakespeare), *Bye, bye, Monstre* (2021, Teatre Poliorama, para la compañía de musical Dagoll Dagom, con canciones de Dàmaris Gelabert), *Les bones intencions* (Sala Trono, 2022), *Pares Normals* (2022, Teatre Poliorama, con el grupo musical Els Amics de les Arts), *L'illa deserta* (2023, Villarroel Teatre, premio “Teatre Barcelona” al mejor texto original), *Les altres* (2023, Sala Atrium), *L'última f**king nit* (2023, Teatre Lliure).

De estas veintisiete obras de variado subgénero (drama, comedia, ciencia-ficción, sátira, dramaturgia para musical, cabaret, teatro infantil o juvenil, pieza radiofónica), diecinueve se han estrenado en espacios diversos y significativos de Barcelona (a excepción de *A prop*, en Valencia), lo que, desde una perspectiva sociológica, es prueba de un interés y reconocimiento de la dramaturgia de Marc Artigau por las direcciones de salas y también por el público. Estas obras han sido dirigidas por el propio autor o por nombres asentados de la dirección escénica como Sergi Belbel, Raimon Molins, Aleix Fauró, Joan Maria Segura Bernadas.

A estas obras de creación propia y de factura larga, es menester añadir cinco piezas breves, cuatro de las cuales eran para montajes colectivos de encargo: *La metàfora perfecta*, para *Llibràlegs* (2014, Biblioteca Antònia Adroher), sobre el poder de la literatura; *La peixera*, para *En procés*, propuesta del Teatre Lliure sobre el referéndum de independencia (2018); *De com Suzanne no esperava ningú*, para el libro y la lectura dramatizada *Textos per no res* en homenaje a Samuel Beckett (2019, Sala Beckett); finalmente, un texto para *Noli me tangere (no em toquis)* del Niño de Elche (2020, Teatre Lliure), sobre el convivir del arte en el contexto pandémico. Una quinta

obra breve, *90 minuts* (2019), fue escrita para una publicación colectiva de autores de distintas lenguas sobre la temática del fútbol.

Más allá de esta producción regular, Marc Artigau también es un dramaturgo-adaptador (y a veces también traductor) muy solicitado en el teatro catalán. Desde 2008, pero sobre todo a partir de 2014, multiplica las encargos o las colaboraciones con varios directores consolidados de Cataluña que se dan a presentar en teatros importantes y que llegan a menudo a ganar premios. Con Julio Manrique, firma solo con el mismo director, Cristina Genebat y/o Sergi Pompermayer, seis dramaturgias, adaptaciones o versiones: *L'Ànec Salvatge*, de Henrik Ibsen, *Les tres germanes*, de Chéjov, *E.V.A* (para la compañía T de Teatre), *Carrer Robadors*, de Mathias Enard, *L'adversari* d'Emmanuel Carrère, *La gavina* de Chéjov. Con Oriol Broggi de la Perla 29, ha escrito la dramaturgia de las creaciones siguientes: *L'orfe del clan dels Zhao*, basado en leyenda china; *Al nostre gust*, a partir de textos de autores consagrados (Shakespeare, Ibsen, y Mouawad); *Els cors purs*, basada en el libro de Joseph Kessel; *Èdip*, obra para la cual ha revisado el verso en la adaptación. También es el dramaturgo-adaptador y creador de muchas canciones para cuatro musicales del tándem Àngel Llàcer y Manu Guix: dos en catalán —*El petit príncep*, a partir del relato de Saint-Exupéry, espectáculo programado para la temporada navideña desde 2014, y *Molt soroll per no res*, a partir de la obra de Shakespeare y del músico Cole Porter—, y dos en castellano —*La tienda de los horrores* y *Cantando bajo la lluvia*. Entre otras colaboraciones, trabajó para Juan Carlos Martel en su época a la dirección del Teatre Lliure (*Moby Dick, un viatge pel teatre*, *Càsting Giulietta*, *Eduard Farello: Una Ilíada*), David Selvas (*El màgic D'Oz*) y, finalmente, para Xicu Masó (*De soledats i silencis*, basado en cuentos de Mercè Rodoreda).

Habiendo escrito cuarenta y dos textos teatrales, de estilo muy variado, estrenados entre 2008 y 2024, Marc Artigau se ha convertido en uno de los dramaturgos más productivos y polifacéticos de la escena catalana actual, con obras que han pisado muchos escenarios. Un detalle interesante de hecho es que en la temporada de fin del año 2022, tuvo cinco obras en cartel al mismo tiempo en Barcelona. Al carácter prolífico de su obra dramática y a su presencia fuerte en el ecosistema de la programación teatral, conviene sumarle su presencia activa como docente en talleres de escritura dramática (Sala Beckett, Eolia, Eram), lo que puede reforzar el impacto de su poética en las jóvenes generaciones de dramaturgos. Así pues estamos ante un corpus sólido que merece de por sí un análisis pormenorizado.

Mientras Marc Artigau resulta una de la figuras mayores del teatro catalán con su extenso archipiélago de islas dramáticas, también ha cultivado primero la poesía y luego la narrativa. En el campo poético, publicó *La tristesa dels acrobates* (2005), *Primers auxilis* (2006, Premios Literarios Baix Camp “Gabriel Ferrater” de poesía), *Vermella* (2007, Premio Martí Dot), *Escuma negra* (2007, Premio de Poesía

¹ El lector podrá encontrar las referencias bibliográficas al final del artículo. De ahora en adelante, en cuanto a las obras de teatro, ponemos entre paréntesis el año de presentación de la obra y, si el caso, el teatro y el año en el que se estrenó el montaje y/o el premio que consiguió la obra).

Estabanell Energía y Premio de Poesía de las letras catalanas del Vallés Oriental 2008), *Desterrats* (2011, Certamen literario Pepe Ribelles Vila de Puçol). A partir de 2013, se centra en la narrativa, empezando por el formato breve (el cuento o microrrelato), que escribe periódicamente (hasta diariamente) e interpreta oralmente para programas radiofónicos de RAC1 y Catalunya Radio: publica una selección de estos escritos breves en *Els contes d'El Club de la Mitjanit* (2013) y *Les paraules inútils* (2019).

En 2016, se adentra en el campo de la narrativa juvenil con *Els perseguïdors de paraules*, un libro sobre el placer de la lengua, en su dimensión sobre todo escrita, cuya riqueza milenaria es puesta en tela de juicio en la era audiovisual y requiere pues ser defendida por la protagonista, Noa, que hace un viaje iniciático al estilo del de *Las aventuras de Alicia en el país de las maravillas* de Lewis Carroll. La novela, que adaptará al teatro poco después (cf *supra*), que ahora mismo cuenta con ocho ediciones y más de siete mil ejemplares publicados, y aparece como obra de lectura obligatoria de muchas escuelas del área catalanohablante. Seguirá esta ruta juvenil en 2018 con *La cova dels dies*, una novela de aventuras sobre el poder de la literatura, y en 2024 con *Ben al fons del fons del mar*, que contribuye a promover la conciencia medioambiental.

En 2017, en colaboración con el periodista de radio Jordi Basté, se introduce en el subgénero policiaco ambientado en Barcelona con *Un home cau*, novela que nos presenta el detective Albert Martínez, y que dará paso a *Els coloms de la Boqueria* (2018) y *Ningú sabrà qui ets* (2022). Más allá de este tándem literario que contribuye a la visibilidad mediática de nuestro autor por la popularidad del co-autor, Marc Artigau se da a conocer entre los amantes de la narrativa adulta con *La vigília*, obra con tinte metaliterario que gana el premio Josep Pla en 2019, y a la cual seguirán la novela de intriga *Jo era el món* (2021) y la propuesta impresionista *Aurora* (2023).

Su producción poética y narrativa nos resulta interesante para entender mejor su faceta dramaturgica, no solo desde una perspectiva socioliteraria de evolución y diversificación de su creación, sino también con una mirada estilística sobre el papel de los géneros literarios en su obra. De hecho, a la hora de caracterizar el “hecho diferencial” de la obra de Marc Artigau en el panorama teatral catalán, cabe destacar primero la presencia considerable de lo narrativo y la poético en su propuesta dramática. No solo hablamos de obras cabareteras como *Aquellos días azules* o *No cal anar a l'Havana*, en las que los momentos de poesía y de narrativa dialogan con las escenas dramáticas para procurar configurar cuanto mejor una visión ecléctica alrededor del tema de la infancia o de la memoria habanera. En obras teatrales de factura clásica, los injertos de los otros dos géneros contribuyen a entender mejor la fuerte pulsión rapsódica de los personajes y del mismo dramaturgo y suelen ser claves para que el espectador alcance la lectura simbólica en juego en las piezas.

A modo de ejemplo, en la escena 15 de la segunda parte de *Caïm i Abel*, obra sobre las migraciones donde cada parte nos ofrece una perspectiva diferente (los de aquí y los de allá) sobre el encuentro intercultural, la integración de un poema de amor perdido de Manuel Forcano genera, en el diálogo entre

los dos migrantes Abel y Lilith, una pausa necesaria: nos hace percibir analógicamente las tensiones de un deseo insatisfecho entre los dos personajes. Al mismo tiempo, contribuye a revelarnos una lógica singular de esta obra sobre la mirada del otro. Efectivamente, el poema otorga cierta consistencia metaliteraria al personaje, que de hecho aparece así mejor como el reflejo inverso de otro personaje literario, con gusto poético: el “chico sin rima”, enamorado de Marga, que pertenece a este mundo occidental. Tal como lo hemos estudiado en nuestro artículo de 2024, tal correspondencia nos proporciona el primer indicio para discernir que esta segunda parte sobre la perspectiva forastera de Abel no deja de ser el fruto de la imaginación de Caïm. Dicho de otro modo, la presencia de este poema del catalán Manuel Forcano en boca de Abel, el extranjero, es sintomática de la ficcionalización de la historia del otro (el que llega de un país diferente) por el punto de vista del que recibe, en este caso de estirpe catalana. Lo poético contribuye así pues a generar una respuesta ética de Marc Artigau a la impostura de hablar por aquellos de cultura diferente a la nuestra.

De una forma equivalente, en varias obras el diálogo dramático suele convertirse, el tiempo de una pausa, en relatos llenos de lirismo, motivados por la obsesión o la fascinación del locutor por una palabra y por la necesidad de contar. Estos relatos, que invaden cada vez más la acción escénica, son simbólicos de una tendencia de los personajes a ficcionalizar el espacio dramático, convertido en proyección de sus fantasías: por ejemplo, cuando Pablo nos explica su versión de la relación con su querida Paula, en *Caïxes*, obra en las que presenciamos los cruces de historias reales o imaginadas entre dos parejas de nombres parecidos (Pablo y Paula; Mario y María). En un cuadro escénico de *Alba*, una obra sobre la identidad y el deseo en tiempos de la inteligencia artificial, el relato participa en esta reflexión sobre la imaginación de los celos, a partir de un juego iconotextual entre dos partes del escenario: la protagonista epónima, situada en un extremo del escenario, describe ampliamente el erotismo que aparece una sección del cuadro *El jardín de las delicias* del Bosco mientras en la otra parte del escenario el robot J-Alba, modelado a partir de su creadora, empieza sin decir nada la relación sensual con el hombre de Alba. En *Arbres*, por poner otro ejemplo, los personajes de Llorenç y Lluna se hablan de amor mediante las historias que se cuentan mutuamente, a través de estas escenas del pasado que recuerdan, recrean y releen juntos, y ambos cobran una presencia casi fantasmal en un espacio boscoso, umbral entre realidad y sueño.

En las piezas del dramaturgo, poesía y narración nos aparecen simbólicamente como ventanas y puertas de una escena visual (e invisible) que agujerean y llenan el espacio visible de la acción escénica [Martínez Thomas 2014] para ofrecernos una lectura fenomenológica de lo que vemos en el escenario, convertido en lugar de realización de la pulsión rapsódica de los personajes. Marc Artigau se vale así pues de esos relatos para que conozcamos mejor sus autores, personajes que nos aparecen verbalmente en el escenario. Además, estas interrupciones poéticas y narrativas del drama ponen énfasis en la necesidad para los personajes de un espacio-tiempo propio, con la intención de poder explicarse,

ante ellos mismos y, a veces, ante el público. En este caso, la acción escénica rompe a menudo la cuarta pared e integra el público como interlocutor cómplice del discurso de los personajes.

Ejemplo de ello es *La isla desierta*, comedia romántica sobre el multiverso de nuestras identidades cruzadas y a veces emparejadas, donde se multiplican las transgresiones de la cuarta pared, como en la escena del ascensor siguiente:

ELLA está delante del ascensor nerviosa, pulsa el botón. ÉL, repartidor de comida a domicilio, se quita el casco. ELLA mira el teléfono.

ÉL: ¿Funciona?

ELLA: ¿Eh? Sí.

ÉL: Voy al quinto.

ELLA: Muy bien.

Pausa. Esperan.

ÉL: Parece que se ha parado.

ELLA: A veces no funciona.

ÉL: Ya.

ELLA: La finca.

ÉL: Sí.

ELLA: que es muy vieja.

ÉL: Claro.

ELLA: ¡Mira!

ÉL: Ya está aquí.

ÉL abre la puerta y entran.

ÉL: ¿Piso?

ELLA: El sexto.

Pulsa en el sexto piso. Pausa.

ELLA: (A público) No soporto los espacios cerrados, pero disimulo. Las únicas especies que sobreviven son las que se adaptan, me digo a mi misma. Dentro de mi cabeza imagino que estoy en una isla desierta. El sol me da en la cara. La arena en los pies. Me estoy poniendo morena. Estaba tan concentrada en mí y en mi paisaje interior que ni le miré, para mí era un cuerpo transparente, sin cara, ni voz, un repartidor.

ÉL: Se ha parado.

ELLA: ¿Qué?

ÉL: El ascensor no funciona.

ELLA: A lo mejor lo ha llamado alguien.

ÉL: ¿Sí?

ELLA: No lo sé.

Pausa.

ELLA: No lo creo.

ÉL: ¿Dónde estamos?

ELLA: Entre dos pisos.

ÉL: ¿Tocamos el timbre para avisar?

ELLA: Nos tienen que oír seguro.

ÉL: ¿Quién?

ELLA: Algún vecino.

ÉL: Los del quinto, seguro [Artigau 2023b: 15-16].

En esta escena, se observan dos modalidades de ruptura de la cuarta pared. Primero, en el aparte de Ella, explícitamente dirigido al público según la acotación, el uso alternado del presente y del pretérito del indicativo muestra que Ella está reviviendo la escena, y que, por lo tanto, los espectadores se convierten en amigos a los cuales cuenta esta historia. En este caso, el juego temporal permite conectar desde la ficción con el presente del público. Por otra parte, la mención de vecinos del edificio que sin duda van a oír el timbre del ascensor puede ser un guiño

a la presencia cómplice del público detrás de esta frontera convencional. En este otro caso el ascensor parado entre la cuarta y la quinta planta (lo que se deduce de la referencia a los vecinos del quinto piso) hasta podría ser un juego metateatral con el principio de cuarta pared. En este sentido, Artigau convierte el límite del proscenio en un simple umbral entre ficción y realidad, y nos invita a cruzar el puente de la relación teatral con suavidad y fluidez. Promueve que, de la misma manera que exponer su intimidad y jugar a ser otra persona van juntos, la frontera entre escenario y sala no es nada más que una convención lúdica para imaginar nuevas realidades desde la sinceridad del juego romántico.

Tal concepción desenfadada de la relación teatral también se observa en referencias humorísticas a hipotextos dramáticos, como el papel de Nora, en *Pares Normals*, que no se va a casar con Aran, el protagonista de la historia, y quiere decidir de su futuro, en homenaje al personaje femenino empoderado de Henrik Ibsen en *Casa de muñecas* (1879). Esta concepción se verifica también en *L'última f**king nit*, una aproximación traviesa a la mitología griega para un público adolescente y adulto conectado siempre a las pantallas del móvil o del ordenador. Multiplica las rupturas de la cuarta pared para mejor integrar en esta cíclica noche de fiesta de la boda entre Zeus y Hera al público. De hecho, se les consideran a los espectadores desde su condición de ser de la era digital, con referencias constantes de parte de los actores a los teléfonos móviles, que los espectadores pueden usar durante la función. Esta obra, que resulta ser de las últimas de nuestro dramaturgo y que en parte corresponde a un encargo del Teatre Lliure, es la que de hecho explicita más esta nueva relación entre ficción y realidad de nuestra sociedad actual hipermediatizada, sin duda por su clara perspectiva adolescente.

Repasando ahora el conjunto de las obras de Marc Artigau, si bien esta cultura de tecnología digital no se suele tematizar (excepto en *Alba* con el robot y en *Una habitació buida*, obra de ciencia ficción sobre el impacto de las nuevas tecnologías), queda claro que sigue vigente esta concepción fronteriza de todo el espacio teatral (platea y tabla) como umbral para todas las heterotopías, donde la ficción en el escenario no se crea de espaldas al público de la sala sino con la complicidad asumida de éste. Adoptando un acercamiento intermedial a la cuarta pared que ya hemos desarrollado en trabajos anteriores [entre los cuales: Corrons 2014, 2017-2018] podemos considerar esta forma de la relación teatral en la obra de Marc Artigau como una apropiación y respuesta teatral a los nuevos modelos comunicativos en la cultura interactiva de la sociedad internáutica. En el teatro de Marc Artigau, sin pantalla existente por lo general, el funcionamiento de la comunicación teatral delata simbólicamente el paradigma digital activo desde 2010, el cual también aparece con harta singularidad en la concepción de las identidades.

Para entender ese aspecto, es necesario subrayar primero que en esas obras, que funcionan como revelaciones ontológicas de los personajes, siempre destaca la creatividad del verbo: a menudo desde un uso poético o literario de la lengua de la cotidianidad (*Les sense ànima*, *La metàfora perfecta*)... sin que la lengua deje de ser nunca una arma de perversiones

(*El mosquit petit, La força centrífuga, Nduti, 90 minuts*), a veces cargada de veneno afrodisíaco (*L'home que no feia petons, Alba*). Para Artigau, el lenguaje tiene de hecho un alto valor pragmático precisamente por exhibir gran carga de poeticidad, a través de numerosas metáforas, comparaciones y personificaciones. Las figuras estilísticas de la analogía, basadas en el juego entre significante y significado de las palabras, se multiplican en las obras para convertir la reflexión sobre el verbo en un principio que mueve el locutor y regula su existencia, al tiempo que le otorga la ilusión de controlar su vida. Dicho de otro modo, el “yo” de los personajes artigauianos solo existe en una configuración poética del ser, fundamentada en el placer de narrar(se) para comprenderse, empoderarse o engañar al otro: hablo, pues (creo que) existo; narro, pues (me parece que) me conozco; “metaforizo”, pues (pienso que) me libero o que domino.

Por tanto, en las obras de Marc Artigau —he aquí otro rasgo distintivo de su poética—, la identidad del personaje no existe generalmente más allá del discurso que hace de sí mismo o de la vida que se inventa. Huimos de cualquier realismo para entrar en el terreno de un teatro mental, en parte como en la obra simbolista de finales del siglo XIX (Maurice Maeterlinck, August Strindberg), o como la corriente fenomenológica de la literatura del siglo pasado, en particular Fernando Pessoa y Julio Cortázar (los cuatro siendo fuentes de inspiración para Marc Artigau, tal como nos los ha confesado el autor). Empero, a diferencia de estas dos lógicas, en el teatro de Marc Artigau, si la identidad de uno solo se fundamenta en palabras suyas y sobre todo ajenas, es porque hablar permite sobre todo usurpar mentalmente la existencia de los otros, para intentar, en vano, vivir mejor su existencia trágica. Es decir: las manifestaciones de la impostura se multiplican, no por la voluntad de medrar socialmente, sino por la una necesidad de compensar el vacío existencial del yo ante el espejismo del éxito de la vida de los otros, algo acrecentado por nuestra era del pirateo identitario y del baile de las máscaras digitales en las redes sociales.

En *La força centrífuga*, en concreto, el hombre va cambiando sus identidades a medida que el vigilante del aparcamiento, que acaba de despertar, se expone psicológica y biográficamente, hasta tal punto que el vigilante lo verbaliza sin querer: “Tengo la sensación de que pensamos de la misma manera. Que coincidimos. Tiene algo que me recuerda a mí. Yo también me dejo llevar por los impulsos...” [Artigau 2015a: 11] y le propone un juego de roles con personajes imaginarios para intentar tomar el control de la situación. Pero en este juego ficcional, el hombre, tal una salamandra, recupera el poder, pervirtiendo discursivamente el juego del vigilante y apropiándose para sus intereses ocultos, y finalmente le confiesa que lleva en el maletero de su coche, uno de los quince o veinte del aparcamiento, el cuerpo asesinado de Clara, la hija del vigilante y amante de él, porque ella no quiso abandonar su marido y huir con él a Mozambique. La crueldad del hombre, que marcha del escenario dejando abrumado al vigilante, no se centra únicamente en el placer de revelar la verdad al vigilante padre y verlo sufrir; también estriba en la empatía que busca generar en el vigilante, asumiendo estas identidades del juego de roles,

para tener a alguien que le reconozca el valor que la hija le denegó finalmente:

Yo ya se lo he dicho, soy el chico o el amante — como quiera — que la esperaba en casa cuando ella atravesaba el puente cada vez que su yerno viajaba por todas partes. Soy quien habría dado la vida entera por ella, quien le habría comprado un billete para Mozambique — como una sorpresa — porque a mí también me gusta largarme muy lejos. Soy su secreto. Soy el olor impregnado a su cuerpo cada noche antes de acostarse. Soy la vida que no tiene cojones de vivir. Soy aquel pensamiento fugaz, esa punzada en el estómago, cuando coloca la llave en la cerradura de su casa y olvida lo que de verdad desea. Soy el habitante de su jardín secreto. De hecho, he sido el secreto, el de Clara, todos estos años. ¿Usted cree que no lo sabía que su padre trabajaba tan cerca de mi casa, unas calles más abajo del gimnasio? Me lo contaba todo. Y ella... ¿dónde está ella? Está aquí muy cerca. Más de lo que se piensa [21].

La baza identitaria del juego de roles del vigilante se convierte así en trampa para él mismo, atrapado en una telaraña de identidades que ya no controla y que lo paraliza.

Desde esta lógica, el Verbo en la obra de Marc Artigau sirve una peculiar concepción de lo humano, donde la tradicional lucha o transacción de las identidades que se reivindican como sólidas y constantes deja paso a una interidentidad intrincada y precaria, con personajes que se nos van apareciendo como palimpsesto de identidades ficticias, fluidas y veleidosas. El drama de pasiones *L'home que no feia petons* es sin duda la dramaturgia que con mayor complejidad expone esta característica de la obra de Marc Artigau. Después del violento asesinato de una joven por un muchacho enamorado de ella, la joven muerta suplanta la identidad de su amiga para empezar con él una historia de amor, que interrumpe la prima de la amiga; ésta, que se asemeja bastante a la amiga, aparece como un peligro para el muchacho que contempla matarla. La joven, que se enamora repentinamente de la prima, impide este plan y ambas lo matan, lo que hace que la prima usurpe la identidad del muchacho muerto y empiece con la joven una historia de amor. En este cuento teatral de identidades robadas, la prima y la joven siguen finalmente enamoradas mediante los cuerpos del muchacho y de la amiga.

En cierta medida, con ese universo fenomenológico de identidades múltiples, usurpad(or)as y pasajeras, que el sistema Internet ha propiciado, Marc Artigau plantea un reto para el teatro de actores. Si bien éste se define por el travestismo actoral, que a nivel dramático se traduce por la presencia importante de quiproquos, las identidades de los personajes no suelen tradicionalmente desdibujarse hasta llegar a una posible confusión porque los cuerpos de los intérpretes se diferencian visualmente. Ahora bien, en el caso de Marc Artigau, tanto el solapamiento y contaminación de identidades entre el ser visto y quien(es) lo observa(n), el enfocado y el/los enfoques, como la poética de identidades suplantadas generan en su teatro una descomposición de los personajes: Jean-Pierre Ryngaert y Julie Sermon los

llaman «figuras» [2006], es decir presencias polifónicas, incompletas y discordantes, ontológicamente inconstantes... todo un desafío interpretativo para los actores.

Al mismo tiempo que en la obra de Marc Artigau los marcos identitarios de los personajes se deshacen para formar una nube identitaria borrosa, nuestro dramaturgo plantea al espectador el reto de empatizar con la problemática perspectiva de los personajes. Efectivamente, la perspectiva es inestable porque las identidades son transferibles y transitables en *Les sense ànima*, dispuestas en espejo unas de otras en *Caixes*, disyuntivas y alternadas con rapidez en *L'illa deserta*, obra sobre la potencialidad rizomática de identidades de un hombre y una mujer. La perspectiva es híbrida en *Alba*, puesto que asistimos a un intercambio constante de rasgos identitarios en esta relación de aprendizaje entre Alba y la robot J-Alba hasta el momento de no poder delimitar los contornos de las identidades de ambas. La perspectiva roza cómicamente lo inverosímil en *El corredor de Karts*, donde, a mediados de los años ochenta, el propietario de un taller mecánico queda sometido a sesiones de hipnosis contrarias: por una parte, dos miembros de una extraña organización católica que lo quieren utilizar para exportar misiles con dinero a Andorra; por otra parte, por un profesional de la hipnosis contratado por los hermanos del mecánico, con el fin de contrarrestar la influencia de la organización católica en el cerebro de su hermano.

La perspectiva es de dudosa credibilidad y genera polémica política en la distopía *Nduti*, ya que el discurso de Nduti, la niña africana epónima que va a vender su sombra a un europeo de unos sesenta años que quiere curar a su mujer de una enfermedad terminal, se aleja tanto de la racionalidad y creencia europeas, como de la sinceridad en un acto organizado por dos doctores sin muchos escrúpulos en regiones en guerra. O resulta casi imposible en *El mosquit petit* porque, en el triángulo dramático entre un padre, su hijo y la responsable de recursos humanos de la empresa de éste, el autor otorga al joven, discapacitado psíquico, la capacidad de ser sujeto (y no solo motor u objeto) del discurso, obligando al espectador del 2014 a una situación insólita de imposibilidad cognitiva de identificación. O la perspectiva se muerde la cola en una visión profundamente barroca de la vida (*Arbres*, *La metàfora perfecta*), donde la memoria se mezcla con la literatura.

Este uso original del punto de vista teatral, que juega con los límites de la dramaticidad gracias a una ontología fluctuante y a una lógica épica plurifocal, se integra a una lógica del deseo para personajes caracterizadas por su soledad y su tristeza. Yo deseo ser el otro / los otros y yo al mismo tiempo, no solo porque la alteridad me fascina y me es necesaria sino también (y sobre todo) porque quiero que el otro integre mi identidad en una relación de absorción erótica. En las obras de Marc Artigau, el cuerpo del destinatario siempre es deseado con ardor, es motor del discurso (*Les sense ànimes*) y/o de la fantasía literaria (*La metàfora perfecta*). Los “perseguidores de las palabras” de los otros (*Un mosquit petit*, *La força centrífuga*) pueden ser también cazadores de cuerpos (*Caixes*, *Arbres*) o vampiros del alma (*Les sense ànima*, *Alba*) o compradores de sombras (*Nduti*). El deseo se convierte en la razón del discurso, que el

cuerpo expresa, sobre todo, a través de la lengua: es la pasión, entre Eros y Tánatos, de apoderarse del otro, irreductiblemente heterogéneo (*L'home que no feia petons*). Los “yo” teatrales se columpiaban así pues entre el alter-egoismo y el ego-altruismo, en una sensible pero implacable lucidez sobre el narcisismo de la sociedad actual. Este baile aturdidor del deseo, entre ipseidad y alteridad, es, de nuevo, una manifestación erótica de una identidad demasiado maleable para poder fijarse en los personajes, en el espacio, y también en el tiempo.

El tratamiento elástico del tiempo en la obra de Marc Artigau es otra de sus características distintivas en la escena catalana, que lo relaciona de nuevo con la influencia narrativa. Las ficciones se suelen situar después del drama (el despido del hijo en *Un mosquit petit*, el trauma en la escuela en *E.V.A.*, la muerte de Caïm en *Caïm i Abel* o de los padres de Aran en *Pares normals*). Nos ofrecen viajes temporales de idas y vueltas (*Les bones intencions*), lógicas circulares y repetitivas (el principio —la llegada de Armstrong a la Luna en 1969— es el final en *Ballar* (és l'únic que ens salvarà)... o la fiesta interminable de dioses en *L'última f**king nit*), paréntesis de naturaleza literaria (*La metàfora perfecta*) o pictórica (*Alba*). Estos saltos temporales traducen a menudo el intento, a veces desesperado, de dominar un presente agónico o frustrante y de luchar contra la muerte o la separación (*Caïm i Abel*), volviendo a vivir, a través de la nostalgia, el placer pasado y/o imaginario. En este sentido los personajes suelen mostrar una alta conciencia del azar de los acontecimientos a la vez que intenta dominarlo por el discurso, como podemos apreciar en el sistema de coincidencias entre los personajes en *L'illa deserta* o en esta escena de *Caixes* donde Pablo intenta asir el azar mediante una argumentación posibilista:

La posibilidad de nacer en el primer mundo es de una entre miles, la posibilidad de nacer en el Mediterráneo, una entre miles de millares y la posibilidad de nacer aquí es de una entre millones, y todo ello por un accidente geográfico. El azar tiene estas cosas. Las posibilidades de crecer y no morir por una enfermedad, por un accidente de coche, por una bala perdida, por un hundimiento de un edificio o morir atropellado, por ejemplo, son equilibradas, deben estar al 50%, la esperanza de vida ya roza los ochenta años. Conocer a Sonia fueron las posibilidades que encontré en el Instituto, las mismas posibilidades que a ella le sirvieron para conocer a Oscar y decidir que mis posibilidades eran muy pocas. Por lo tanto, asumiendo mi discreta capacidad de mejorar mis posibilidades, conocí, por fin y después de muchas posibilidades perdidas, a María, que dentro de sus posibilidades era mucho mejor de lo que yo podía imaginar. Pero entre nosotros, no hubo nada especial, entendiendo como especial alguna posibilidad de que fuera más allá del entendimiento. Nosotros no. Nos conocimos por un amigo en común en la universidad, como el tanto por ciento de las parejas. Las posibilidades que fuera bien la primera cita eran pocas y más teniendo en cuenta que yo la encontraba un poco pesada y ella me

encontraba feo, pero la película que fuimos a ver era mucho peor que los dos, así que ¿qué posibilidad nos quedaba? Mirarnos. Esto ya era mucho. Y nos pasábamos las tardes quedando en las plazas para mirarnos, sin decirnos nada, porque los dos sabíamos que las posibilidades de conocer a la gente hablando son más bien escasas. Luego pasa lo que pasa siempre, nada fuera de nuestras posibilidades. Y una noche después de sudar como sudan los condenados a muerte la última noche, vimos la posibilidad de ir a vivir juntos. No fue tan complicado como yo pensaba, porque las posibilidades de encontrar este piso fueron muchas, teniendo en cuenta las posibilidades que los padres de María ya vivían aquí. Esta fue la clave, simplemente porque Paquita, una vecina de toda la vida, nos ofreció el piso con un alquiler posible, pero con una sorpresa desagradable, ELLA. Las posibilidades de asesinar a Paquita y fingir que era un accidente eran las justas, yo lo tenía todo calculado, pero María no se atrevía, no sé por qué. Así que sólo nos quedó una posibilidad que convertimos en una oportunidad, HUIR. Irnos a otro lugar. Las posibilidades de otros pisos quedaron claramente reducidas por elementos variables que tenían un peso capital: 1. Mi NO sueldo de piloto de avión. Estaba en el paro buscando trabajo. 2. María no encontraba ninguna compañía de danza y su sueldo de profesora de danza era más bien poco. 3. La subida de la burbuja inmobiliaria y finalmente, sumando todo: los pocos recursos de los que disponíamos. Quizá todo fue suerte. Me gusta pensarlo así. Sé que el azar no existe —María eso aún no lo sospechaba—, toda la materia del universo que se encuentra, lo hace por muchos motivos pero básicamente por la semejanza, toda materia se une por semejanza, es un vector que da sentido a todo, de una forma que hoy en día todavía no sabemos descifrar pero que nos afecta inevitablemente. Éstas, creíamos que eran nuestras posibilidades, pero todavía no sabíamos —entonces— qué lejos podía llegar nuestra suerte [Artigau 2017: 12].

Dominar el tiempo es por lo tanto la compensación de situarse después de lo que resulta emocionalmente dramático para los personajes. Se puede imaginar otros encuentros, otras trayectorias vitales, como en *L'illa deserta*: él y ella nos cuentan como se conocieron casualmente en un ascensor y las otras vidas que pueden haber vivido, con otras parejas, en el presente y en el futuro, si él por casualidad no hubiese apuntado correctamente el complicado número de teléfono de ella. Esta capacidad de saltar la valla de la realidad, la finitud del tiempo, para imaginar potenciales historias donde el cuerpo se transforma mediante el discurso, remite al fin y al cabo a la preponderancia de una lógica infantil en la obra de Marc Artigau.

Excepto en *Els perseguidors de paraules* y *Bye Bye Monstre*, tal perspectiva no pasa por la inserción de niños en los *dramatis personae* sino más bien por la presencia de personajes adultos: o bien vuelven simbólicamente al niño que fueron, como

en *Arbres*, *Pares normals* o en *Aquells dies azules*, cabaret poético sobre la infancia con guiño al verso de Antonio Machado en el título; o bien ya no son físicamente niños (ni adolescentes) ni tampoco son psicológicamente adultos, como en *Alba* (la versión joven y robot de Alba, J-Alba), *Les sense ànima* (las jóvenes adultas Daisy y Minnie, cuyos nombres recuerdan los seres de dibujo animado sin edad, y que se convierten en muñecas de los dos hombres) y *Un mosquit petit* (con el joven discapacitado síquico). En *Caim i Abel*, los recuerdos de la niñez, vertebran la construcción de la obra y explican, en una atmósfera nostálgica, las decepciones del presente para el trío de actores adultos. De la misma manera es desde la edad adulta, pero sin condescendencia, que las dos intérpretes miran la adolescencia y la representan en el escenario en la polifónica obra *Les altres*, que encadena diez situaciones de esta compleja etapa vital.

Esta perspectiva infantil se observa también en la actitud de los personajes. La inocencia con la cual muchos personajes disfrutaban de acciones perversas o inmorales (*Nduti*), eróticas y violentas a la vez (*L'home que no feia petons*) expresa esta posición pueril de personajes que hacen de los cuerpos de los otros «objetos transicionales», como si fueran muñecos de peluche. De manera equivalente, el misterioso juego de roles (*La força centrífuga*), la estrategia de la máscara (*La metàfora perfecta*) o la volatilidad identitaria (*Caixes, L'illa deserta*) responden a una lógica del niño que construye su identidad asumiendo temporalmente la de los otros a partir de detalles casi insignificantes pero simbólicamente potentes. Hasta el eclecticismo de los géneros en el interior de las obras de teatro y la fluidez con la cual hace navegar sus personajes en el espacio-tiempo incluso traducen una imaginación desbordante que, según el psicólogo Carl Gustav Jung, caracteriza el *Puer Aeternus*: este “niño interior” que todos llevamos adentro y que en las obras de Marc Artigau, como en las *aventis* de Juan Marsé (modelo para nuestro dramaturgo, según nos lo explicó el autor), autoriza, siempre con ironía, la crueldad adulta.

Otra característica de la obra de Marc Artigau es, en paralelo al alcance universal de sus ficciones, la raigambre sumamente catalana, una de las razones que explican tal vez que se le conozca todavía poco fuera de Cataluña y del resto del área catalanohablante. Precisemos, sin embargo, que este arraigo no se exhibe en las coordenadas espaciales o en la biografía de los personajes hasta las obras más recientes. A corte de ejemplo, hay referencias a la catalanidad en *El corredor de Karts*, revisión satírica del “pujolismo” en Cataluña desde la década de 1980, a partir de muchos símbolos catalanes: canciones del Cau escolta, la Virgen de Nuria, el personaje histórico del Timbaler del Bruc, el gorila Floquet de neu del Zoo de Barcelona, etc.; en *Les bones intencions* sobre la organización de una fiesta típicamente catalana por actores marginales; o en *Pares Normals*, que, como en *L'illa deserta*, explicita la relación de sus personajes con Barcelona y Cataluña y que también se dobla de las referencias catalanas reivindicadas por el grupo *Els amics de les Arts*, quien firma las canciones de ese musical.

Estos marcadores culturales catalanes se hallan en la obra de Marc Artigau también y sobre todo en

las frecuentes referencias al fútbol, al club del Barça en concreto, a las canciones (las habaneras y otras músicas del patrimonio cultural en *No cal anar a L'Havana*), o a la literatura. En este último aspecto, el ejemplo tal vez más claro es la escena de *Aquells dies azules* donde Jordi, un niño de 6 años, recita a su familia para Navidad una poesía que ha compuesto y que presenta como “el millor poema de la història de Catalunya”:

És quan dormo que hi veig clar
perquè res no és mesquí ni cap hora és isarda
I quan vinga aquella hora de temença
en què s'acluin aquests ulls humans,
obriu-me'n, Senyô, uns altres de més grans
que a l'atzar agraeixo tres dons:
Vinyes verdes vora el mar,
ara que el vent no remuga,
us feu més verdes i encar
haver nascut dona,
de classe baixa i Al Fossar de les Moreres
no s'hi enterra cap traïdor
fins perdent nostres banderes serà l'urna de
l'honor
Però corren les nostres ànimes com dos rius
paral·lels
fem el mateix camí sota els mateixos cels
Mes, si jo et tinc, ¿per què m'enyoro?;
si tu em somrius, doncs, ¿de què ploro?
Lo cor de l'home és una mar,
tot l'univers no l'ompliria;
Griselda mia, deixa'm plorar!
Que Molt he estimat i molt estimo encara.
Ho dic content i fins un poc sorprès
de tant d'amor que tot ho clarifica
que Si en saps el pler no estalviïs el bes
que el goig d'amar no comporta mesura.
Deixa't besar, i tu besa després
que és sempre als llavis que l'amor perdura
estimada Marta
que lent el món, que lent el món, que lenta
la pena per les hores que se'n van
de pressa. Dignes, te'n recordaràs
d'aquesta cambra?
No hi havia a València dos amants com nosaltres.
Feroçment ens amàvem des del matí a la nit.
Tot ho recorde mentre vas estenent la roba.
Han passat anys, molts anys; han passat moltes coses
i Trist el qui mai no ha perdut per amor una casa
Oh, que cansat estic de la meva
covarda, vella, tan salvatge terra,
i com m'agradaria d'allunyar-me'n,
nord enllà,
on diuen que la gent és neta
i noble, culta, rica, lliure,
desvetllada i un poc de fam
i un xic de pa.
Un poc de fred
i un poc de foc.
Un xic de son
i un poc de llit.
Un xic de set
i un poc de vi
i un poc de llet.

I un poc de pau
Cridem qui som i que tothom ho escolti
Topant de cap en una i altra soca,
avançant d'esma pel camí de l'aigua,
se'n ve la vaca tota sola. És cega
perquè una nit de lluna plena
tramuntàrem la carena,
lentament, sense dir re...
Si la lluna feia el ple
també el féu la nostra pena
Veles e vents han mos desigs complir
faent camins dubtosos per la mar.
Mon cor estima un arbre! Més vell que l'olivera
més poderós que el roure, més verd que el
taronger,
conserva de ses fulles l'eterna primavera
i lluita amb les ventades que atupen la ribera,
Tota la meva vida es lliga a tu,
com en la nit les flames a la fosca
perquè tot és ara i res
i tot està per fer i tot és possible [Artigau
2015b: 41-44]

Esta obra de significado sorprendente, entre absurdo y humorístico, resulta ser el encadenamiento de 72 versos de poemas conocidos de la literatura catalana, lo que pone de relieve la defensa y promoción, para Marc Artigau, de la tradición poética en lengua propia, a través de un juego humorístico de este personaje central del espectáculo que induce una lectura lúdica y creativa de la literatura.

De la literatura pasamos a la lengua catalana, otro elemento lúdico en la obra de Marc Artigau, desde la poeticidad ya mencionada hasta el gusto por los juegos de palabras. Pongamos por ejemplo los palíndromos en catalán con los cuales se retan Pat y Bobby en la escena ocho de *A una nena nua llepa-li la pell (llepa-li la pell a una nena nua)*, palíndromo también que da el título al ensayo abierto sobre la novela *Vida privada* de Josep Maria de Sagarra (1932), y que, por el escándalo moral al cual hace referencia (se puede traducir por “A una niña desnuda lámele la piel, lámele la piel a una niña desnuda”), remite precisamente a la decadencia de la familia Llobera en el *opus* hipotexual.

Esta catalanidad de la obra de Marc Artigau finalmente se puede ver a nivel estilístico. Podemos relacionar la dramaturgia artigaliana con una consuetudine familiar de cinco creadores que trabajaron o trabajan desde Cataluña que, como esperamos haber podido demostrar en los párrafos anteriores, han influido sobre Marc Artigau: Carles Batlle, por la idea del perspectivismo y del drama relativo, y también por las tensiones entre dramaticidad y lo épico, en particular con el uso del cuento; Lluïsa Cunillé, por la obsesión común por los disfraces y las sombras de personajes que son indicios; Xavier Albertí, por la sintaxis poética y musical de la lengua; Josep Maria Benet i Jornet, por la perspectiva fenomenológica aplicada a personajes que nos resultan misteriosos; y José Sanchis Sinisterra, por explorar las fronteras del teatro y de las identidades.

Además, por las afinidades estéticas y la amistad, Marc Artigau se integra en una comunidad de dramaturgos que podríamos calificar de exploradores impresionistas de la intimidad (todos herederos de estas cinco estrellas tutelares): Jordi Prat i Coll, que

propone una visión “noucentista” del teatro, con pretensión sacralizante; Josep Maria Miró, que, mediante una poética de la revelación fotográfica, reflexiona sobre los peligros del *storytelling*; Pau Miró, que desarrolla una dramaturgia sensible sobre las marginalidades de la sociedad; Jordi Oriol, que convierte la lengua en principio de realidad en sus obras. Marc Artigau, desde esta erótica búsqueda identitaria de sus personajes, mediante esas ontologías flexibles y contaminadas y un pesimismo expresado con humor, se convierte en otro miembro de constelación estética.

El humor, basado en una visión perpleja de un mundo absurdo y expresado a través de los juegos con la lengua, es sin duda uno de los elementos diferenciadores de Marc Artigau, como lo es también su concepción mágica del hecho teatral, que podemos apreciar en particular en la obra metateatral *Una habitació buida*. En esta distopía futurista sobre el impacto de las nuevas tecnologías, una cicerone y narradora ayuda a tres personajes a cumplir sus deseos en una habitación vacía, situada en el escenario, que permite una experiencia personalizada y desafía las leyes del tiempo: una hija quiere hablar con su madre para entender por qué razón fue dada en adopción; un hombre quiere conocerse mejor para aceptarse a sí mismo; y el hijo del creador de esta empresa de las habitaciones vacías quiere entrevistarse un tiempo con su ídolo, Paul McCartney. Los encuentros emocionales y estéticos producidos en esta habitación vacía, que es un dispositivo tecnológico de alto nivel, se realizan para los tres clientes

en un espacio mágico, a semejanza del escenario: éste nos aparece, *mutatis mutandis*, como una vieja tecnología para ayudarnos a imaginar por nuestra propia cuenta posibilidades ilusionantes que nos permitan enfrentarnos a la decepcionante realidad. El texto de Marc Artigau en el programa de mano de la obra insiste de hecho en esta potencia de la imaginación en el teatro:

Imagina una habitación vacía
Imagina que allá dentro puedes encontrar o
volver a encontrar lo que quieras.
Imagina que no hay límites.
Tal vez muchos se han creído que es un
sueño,
pero la distancia entre lo que es imposible y
lo que es real,
cada vez es más difusa.
Imagina un cuento.
Las habitaciones siempre están vacías,
somos nosotros los únicos
que las podemos llenar.
Imagina, no es difícil de hacer² [“Una habitació buida - Teatre Eòlia” 2018 / la traducción es nuestra].

La dramaturgia de Marc Artigau se parece pues a esta tecnología de la habitación vacía donde, recuperando el verso final de la primera estrofa del poema *Ara mateix* de Miquel Martí i Pol (poeta querido por nuestro dramaturgo), “tot està per fer i tot és possible”.

Bibliografía

- Anónimo (2018): “Una habitació buida - Teatre Eòlia”, Recurso web <<https://teatreolia.cat/una-habitacio-buida-2/>>, Fecha de consulta: 04-I-2025.
- Artigau i Queralt, Marc (2008), *Ushuaia*, Valencia, Brosquil Edicions.
- (2015a): *La fuerza centrífuga*, inédito.
- (2015b): *Aquellos días azules*, inédito.
- (2017): *Cajas*, inédito.
- et al. (2018): *E.V.A. T de Teatre. 25 anys*, Tarragona, Arola Editors.
- (2019a): *Teatre reunit*, Tarragona, Arola Editors. [Contiene: *Les sense ànima*, *Caixes*, *Un mosquit petit*, *L'home que no feia petons*, *La força centrífuga*, *Arbres*, *La metàfora perfecta*, *Nduti*, *Caïm i Abel*, *Alba*]
- (2019b): *De com Suzanne no esperava ningú*, en *Textos per no res*, Barcelona, Rema12: 25-34.
- (2019c): *90 minuts*, en *Goal. Foot en scène*, Toulouse, Presses Universitaires du Midi: 128-150.
- (2021a): *El corredor de Karts*, Barcelona, Rema12.
- et al. (2021b): *Bye bye monstre*, Barcelona, Estrella Polar.
- (2022): *La peixera*, en *En Procés*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat: 35-47.
- (2023a): *L'illa deserta*, Tarragona, Arola Editors.
- (2023b): *La isla desierta*, inédito.
- Corrons, Fabrice (2015): “Quan la frontera esdevé pantalla... o la teoria dels dispositius aplicada a l'anàlisi de la relació teatral: cap a una lectura intermedial de la quarta paret”, en Núria Santamaria (ed.), *La frontera, un concepte ineludible?*, Lleida, Punctum: 417-434.
- (2017): “Marc Artigau: langue, identité(s), désir”, *La main de Thôt*, 5, Recurso web <<https://revues.univ-tlse2.fr/443/lamaindethot/index.php?id=694>>, Fecha de consulta: 04-I-2025.
- et al. (2017-2018): “De la critique des dispositifs à l'intermedialité pour approcher les productions artistiques: bilan des travaux du séminaire Intermedialités (Université Toulouse-Jean Jaurès, France)”, *Intermedialités*, 30-31, Recurso web <<https://www.erudit.org/fr/revues/im/2017-n30-31-im03868/1049955ar/>>, Fecha de consulta: 04-I-2025. <https://doi.org/10.7202/1049955ar>
- (2019): “El teatre de Marc Artigau o l'eròtica dansa de les identitats”, en Marc Artigau i Queralt, *Teatre 2009-2018*, Tarragona, Arola Editors: 11-15.
- (2024): “Teatro, migración en la España del siglo 21: la cuestión de la postura”, en Miguel Carrera Garrido, Gracia Morales Ortiz (eds.), *Voces para la escena. Dramaturgias actuales en España y América Latina*, Madrid, Iberoamericana/Vervuert: 67-82.

² La traducción es nuestra.

- Martínez Thomas, Monique y Euriell Gobbé-Mévellec (eds.) (2014): *Dispositivo y artes, una nueva herramienta crítica para analizar las producciones contemporáneas*, Ciudad Real, Ñaque.
- Ryngaert, Jean-Pierre y Julie Sermon (2006): *Personnage théâtral contemporain: décomposition, recomposition*, Paris, Théâtrales.