

Jordi Galceran, comediògraf

Esteve Soler

Aquest article s'hauria de titular «El mètode de Jordi Galceran», però ja s'ha utilitzat en tantes ocasions que me n'he empescat un altre. De fet, que es produeixi aquesta repetició és comprensible, perquè tothom vol conèixer el mètode de Jordi Galceran: com aquest barceloní de quaranta-quatre anys ha aconseguit una manera d'escriure tan brillant i eficaç. En qualsevol cas —i per això podeu llegir a dalt de tot un títol molt més precís—, he d'admetre que el meu interès resideix concretament en la seva habilitat per a la comèdia, ja que, com diu Guillem-Jordi Graells, «és un comediògraf com no n'ha

produït aquest país en el darrer mig segle, pel cap baix».¹ Amb aquest títol també espero espantar tots els possibles lectors que creguin que el gènere no mereix que algú, paradoxalment, se'l prengui seriosament, com fa el mateix Jordi Galceran amb excel·lents resultats.

1. L'ENTRETENIMENT COM A DOCTRINA

La finalitat de les seves obres es reflecteix clarament en la següent declaració: «Crec que el teatre no és el mitjà adequat per reflexionar sobre la

¹ Pròleg a *Dakota* de Jordi Galceran, octubre 1996, Institut del Teatre.

realitat. Si jo vull reflexionar sobre un tema, crec que he d'escriure un assaig. Però si vull escriure una obra de teatre, el teatre és acció dramàtica. Un monòleg pot estar ple d'acció dramàtica. Però el personatge ha d'evolucionar, no ser només la veu de l'autor. La veu de l'autor no s'ha de sentir mai en una obra de teatre, cal que se sentin les veus dels personatges. La funció que crec que ha de tenir el teatre és entretenir. És a dir, portar un espectador, desplaçar-lo fora de la seva realitat i portar-lo a un món que tu has creat per a ell. Això és entretenir, divertir. Si has aconseguit això, tota la resta passa: expliques una realitat, un món, i en dones la teva visió, però d'una manera inevitable. Quina és la prioritat del teatre? Entretenir.»² Jordi Galceran relaciona directament el concepte d'entreteniment amb l'excel·lència dramàtica. «Entretenir no és gens

fàcil. De vegades es diu que si una obra entreté ja n'hi ha prou, com si fos poca cosa. Entretenir és molt difícil. El més difícil de tot és mantenir la tensió de l'espectador durant una hora i mitja. Si ho aconsegueixes, tota la resta ve d'afegit, si vols pots ficar-hi reflexions i parlar de la teva infància, perquè ja estàs entretenant. El més difícil és tenir una bona idea per a entretenir l'espectador, que durant molta estona s'estigui preguntant què passarà més endavant».³

S'ha criticat molt la generació de Galceran per fer obres mancades de compromís, però és evident que ell no té cap tipus de complex. *Dakota*, *Fuïta* i *Alta fidelitat* són comèdies sense coartades⁴ que remetent a una sàvia tradició teatral que estaria representada a França per Francis Veber, als Estats Units per Neil Simon i a Anglaterra per Alan Ayck-

ourn. Com afirma ell mateix, «crec que si una història és emocionant o divertida és perquè inevitablement explica alguna cosa, parla d'un tema que emociona o diverteix a l'espectador, que l'interessa. Ja s'encarregarà algú de descobrir què és el que ens diu, de sistematitzar-ho, de posar-li un nom. El meu treball com a dramaturg és explicar una història, i no desenvolupar un concepte o una idea. Expliquen que John Ford deia que ell escrivia els guions sense pensar-s'ho gaire. Després, un cop els havia acabat, els rellegia i descobria que havia escrit una pel·lícula sobre l'amistat.»⁵ Galceran creu que, com diu el seu admirat David Mamet, «si tens un missatge, cal enviar-lo per correu urgent», però això no ha evitat que exposi temàtiques fascinants sobre el poder i la por que, si bé no ens volen imposar una visió del món, ens permeten l'opció de sortir del teatre ben capficats.

2. FACIN JOC!

Sembla evident que per a Galceran la gran motivació creativa procedeix de la màquina interior del text: les estructures, la creació d'expectatives, la relació de poder entre els personatges... Tot i que Galceran ja té una cura especial del receptor implícit des de l'inici de la seva carrera, és sobretot a *Paraules encadenades* que ja podem parlar d'un dramaturg amb ganes de jugar amb l'espectador i, a més, de manera literal. Com Galceran va dir en una conferència dedicada específicament a la seva poètica juganera: «A totes les meves obres, el joc és primordial. Els personatges juguen entre ells, l'obra juga amb el públic, la trama és plena de conceptes lúdics... I crec que ha de ser així, perquè jo també em plantejo la meva pròpia escriptura com un joc.»⁶ Una característica comprensible si tenim en compte que dues de les obres de

² Revista *Escena*, maig-juny 1999, dins el recull d'opinions de dramaturgs catalans a l'article «Perspectives dramàtiques hacia el siglo XXI».

³ Entrevista a Jordi Galceran al programa radiofònic *Via lliure* de RAC-1 (1 de juny de 2006).

⁴ Cal recordar que la primera i fantàstica acotació de *Fuïta* acaba amb les frases següents: «No ens enganyem. És una comèdia de tresillo.»

⁵ Text procedent de la conferència realitzada per Jordi Galceran a la Universitat d'Alacant el dimecres 5 de maig de 2004 dins de les jornades de literatura comparada dedicades a «El imaginario creativo del s. XXI».

⁶ *Ibid.*

teatre preferides de Galceran són *El verí del teatre* de Rodolf Sirera i *Sleuth* d'Anthony Shaffer, que ell coneix a través de la versió cinematogràfica de Joseph L. Mankiewicz protagonitzada per Lawrence Olivier i Michael Caine.⁷ El joc pervers, a vida o mort, entre parelles de personatges pot veure's reflectit als seus majors èxits: *Paraules encadenades*, *El mètode Grönholm* i *Carnaval*. Per a aquesta primera obra, Jordi Galceran va parlar amb l'escriptor Màrius Serra⁸ amb l'objectiu de trobar una estructura dramàtica en forma de joc que pogués servir als seus objectius dramàtics. El resultat va ser l'aplicació del joc verbal que dona nom a l'obra, però només en certs fragments, deixant que globalment el text funcioni al voltant de l'amenaça del segrestador a la víctima. En canvi, a *El mètode Grönholm* el joc triomfa

totalment en l'estructura de l'obra, perquè controla de dalt a baix l'entrevista de treball dels quatre protagonistes. La idea remet a «El joc dels llops», un joc de cartes al qual Galceran acostumava a jugar amb els seus amics i que té com a base de funcionament el descobriment progressiu de l'adversari, tal com fan els personatges a l'obra.⁹ Novament Galceran repeteix una de les característiques de David Mamet, en aquest cas l'obsessió per les cartes que tant vegades ha desenvolupat el director de *House of games*, hàbil jugador i addicta al pòquer. A l'obra no hi ha la vida de ningú en joc, però l'agressivitat és tan gran que perdre la dignitat, i per tant la feina, en tots els personatges equival perfectament a la mort. *Carnaval* torna a ser un joc proposat per un dement, que domina de nou la totalitat de l'obra. El refe-

rent més evident de *Carnaval* sembla la sèrie televisiva *24*,¹⁰ que també commina un grup de policies a resoldre un cas en un temps ajustat si volen salvar la vida de la gent que protegeixen. Com en la sèrie protagonitzada per Kiefer Sutherland, l'espectador compta els segons que queden perquè l'assassí cometi el seu crim, en aquest cas a través d'un rellotge que domina l'escenari. Per a Galceran és importantíssim que els personatges estiguin obligats a actuar i que la història avanci sempre amb una gran força, i el joc, mai gratuït, li va com anell al dit per als seus propòsits.

Els personatges de Galceran sempre es donen informació falsa entre ells, però no sobre les regles que inicialment planteja l'obra i, per tant, sobre

els jocs que proposa. El negoci entre Joan i Miquel a *Surf* acaba sent una trampa i representa el gir que marca la meitat de l'obra; a *Fuita*, tot és un engany per estafar un conseller de la Generalitat; a *Paraules encadenades* hi ha constants canvis respecte a les intencions letals del psicòpata, que desmenteixen o ratifiquen tot el que ha dit anteriorment; tres dels quatre candidats d'*El mètode Grönholm* acaben revelant que pertanyen a l'organització que convocava l'entrevista; i, a *Carnaval*, l'assassí no pretenia matar el nen, com havia dit al principi. Com podem comprovar en l'evolució de les seves obres, el joc ha anat envaint el teatre de Jordi Galceran, des de les formes més simples fins a la complexitat de *Carnaval*, una obra construïda de manera molt similar a un McGuffin,¹¹ la tècnica preferida

⁷ Com reconeix el mateix Galceran a l'article «Tradició», que va escriure per al número 21 de la revista PAUSA.

⁸ Màrius Serra, a qui Jordi Galceran coneix des del seu pas per la universitat, és un escriptor i periodista especialment conegut per la seva habilitat amb l'enigmística i els mots encreuats.

⁹ Tot i que «El joc dels llops» és el seu referent global pel text, el primer joc que tenia al cap quan va iniciar l'escriptura va ser l'«Eleusis».

¹⁰ Cal dir que també es perceben com a influència les novel·les de detectius de Henning Mankell. Tant el detectiu protagonista d'aquestes obres, Kurt Wallander, com el Dr. House, de la sèrie televisiva homònima, han servit durant el muntatge per construir el personatge de la inspectora Maria Garralda.

¹¹ Un McGuffin, com va postular el mestre del suspens, és una excusa que el cineasta o el guionista crea perquè el personatge protagonista visqui l'aventura, però que no té cap tipus d'importància. Pot ser un microfilm que busca, una maleta amb una bomba a punt d'explotar o un lleó perdut als Alps, no importa. David Mamet també ha utilitzat aquesta tècnica en diverses ocasions. El guió de *Ronin* n'és un exemple claríssim.

d'Alfred Hitchcock. La trampa delibada de *Carnaval*, el nen segrestat que resulta una excusa de l'assassí amb l'objectiu de provocar la peripècia, converteix aquesta obra en el seu joc definitiu, evidència més que mai la construcció de les seves obres i obre una reflexió més que interessant sobre l'art de la narració.

3. L'ESPECTADOR INQUIET

Galceran diu: «Jo no entenc l'escriptura teatral sense pensar en el públic. El teatre només existeix si es posa en escena, només té sentit per a un públic. De tots els gèneres teatrals, és en la comèdia on cal tenir més en compte al públic a l'hora d'escriure. Algú sentirà el text i haurà de reaccionar. Buscar un gènere que demana la complicitat del públic i escriure sense el públic és un camí sense sortida.»¹² Per a Galceran és cabdal jugar amb la intel·ligència de l'espectador i amb totes les possibilitats que

permeti la construcció del text per tal de mantenir-lo atrapat. «Hi ha algunes fórmules o tipus de situacions que saps que funcionen sempre. Per exemple, el recurs d'utilitzar coses que un personatge no sap i l'espectador sí és un sistema pràctic per aconseguir comicitat. Les millors situacions de comèdia es basen en això, a jugar amb la intel·ligència de l'espectador. Fer-lo anar sempre un pas més endavant, o fer-li creure que va un pas més endavant i provocar que conegui coses que els personatges no saben.»¹³ Aquests comentaris ratifiquen el seu magistral ús de les expectatives, de la seva creació d'interès en l'espectador, que no només s'ha concretat en la utilització del joc, sinó també en una altra tècnica, tan vella com prodigiosament efectiva: la predicció. En l'estil de Shakespeare a *Macbeth* i de Mamet a *Edmond* i *El xal*, Galceran ha sotmès alguns dels seus personatges a pronòstics de futur que, de fet, són tan efectius com ho pugui ser l'amenaça

d'un assassí dement. A *Fuita*, Vicenta diu que sap llegir la mà i li augura a Isidre que morirà jove i violentament, mentre que la tensió de *Dakota* depèn dels somnis premonitoris d'Hipòlit i de les seves curioses interpretacions.

Paral·lelament a la voluntat d'inquietar l'espectador, Galceran assumeix també que el girs argumentals formen part del seu estil d'escriptura. L'animador Tex Avery, un dels mestres de l'humor, valorava obsessivament el treball dels seus col·laboradors, per la capacitat de sorpresa que poguessin produir. Galceran no treballa amb els gags surrealistes d'Avery, sinó amb estructures teatrals que han de durar hora i mitja, però manté aquesta condició de venerar la sorpresa. Segons explica, «els girs són sorprenents perquè també ho van ser per a mi. El que has de fer és reescriure l'obra seguint aques-

ta sorpresa que has tingut i llavors posar pistes durant l'obra perquè quan aquest gir arribi tingui una coherència.»¹⁴ Malgrat les reescriptures, Galceran elabora les seves obres de principi a fi, a diferència d'altres comediògrafs que consideren inexcusable escriure coneixent fins a l'últim detall de l'argument o redactar primer l'inici i el final i progressar fins a trobar el centre. Però, tot i les manipulacions consentides que pugui fer Galceran al seu públic, una de les seves consignes és l'extrema claredat amb la qual ha d'arribar l'obra a l'espectador, una consigna clàssica dins del gènere de la comèdia.¹⁵ El públic no pot sentir-se ni estúpid per la complicació de l'obra ni estafat perquè el gir resulti inversemblant: «La vida no té sentit, però les obres de teatre i les pel·lícules n'han de tenir. A la vida ara pot produir-se un terratrèmol i podem morir tots, però a

¹² *Op. cit.* 2

¹³ *Ibid.*

¹⁴ *Op. cit.* 3

¹⁵ La claredat està lligada a tots els aspectes de la comèdia. A *The crafty art of playmaking (Arte y oficio del teatro)*, Alan Ayckbourn diu que podem complicar un aspecte de la comèdia (el curs normal del temps, la distribució de l'espai...), però només un; si en compliquem més d'un, el públic es preocuparà massa i no riurà. La decisió de Galceran de mantenir una unitat de temps i espai en les seves darreres obres respon a aquest mateix criteri.

la ficció ha de tenir un sentit. Per això ens agraden les pel·lícules, perquè ens donen històries amb sentit, al contrari de la vida, que no en té cap.»¹⁶ És curiós comprovar que, tot i que Galceran força molt els canvis i les sorpreses en les seves obres, un mai té la sensació de que n'ha fet un gra massa. Aquest és un aspecte que rep una consideració especial en les seves reescriptures, en les quals també té molt en compte la síntesi del que ha escrit, reduint l'obra només a allò que sigui estrictament necessari.

Una altra demostració que Galceran sempre escriu tenint en compte la reacció de l'espectador és que un dels seus recursos còmics més efectius consisteix en la verbalització del pensament del públic per part dels personatges. Aquesta habilitat, que apareix a totes les seves obres, és especialment clara a *El mètode Grönholm*, en què Galceran examina una sèrie de tabús socials, menys superats del que sembla, i es dedica a fer que el públic se'n rigui sense penediments.

4. JO SÓC UN ALTRE... TAMBÉ

Billy Wilder, el formidable realitzador de *The apartment*, deia —i la seva filmografia n'és una demostració obsessiva— que tots estem escindits entre allò que som en el nostre jo intern i allò que exhibim davant dels altres. Aquesta idea encaixa a la perfecció amb els personatges de Jordi Galceran, éssers dividits en aquest joc d'aparences que els porta a autoenganyar-se i al descontrol de la pròpia imatge. El més conegut dels personatges de Galceran, el Ferran Augé d'*El mètode Grönholm*, intenta demostrar als seus companys d'entrevista i als responsables de personal que és una persona modèlica, però, com s'acaba veient, la seva vida és un desastre absolut. Resulta especialment significatiu que aquest engany s'extremi en el moment àlgid de l'obra, quan Ferran esbronca a Mercè parlant-li de la seva *estimada* família amb l'objectiu de guanyar-se la feina. Galceran reforça el contrast entre aquetes dues cares fent que una d'elles ens resulti odio-

sa, mentre que l'altra ens permet identificar-nos-hi, en el seu aspecte més humà. Les dues cares es repeteixen en gairebé tots els seus personatges: l'homosexual reprimat de *Paraules encadenades*, el grup d'estafadors de *Fuuta*, els infidels (als amics i les parelles) de *Surf* o l'Hipòlit, que a *Dakota* exhibeix una paranoia creixent. Òbviament Wilder i Galceran no han inventat aquesta manera de construir els personatges, sinó que connecten a la perfecció amb una tradició d'autors clàssics (Molière, Shakespeare...) que ens revelen a través d'aquestes dobles cares un grapat de vicis socials que mai deixen de resultar moderns.

Una altra de les característiques interessants dels personatges de Galceran és que durant l'obra sembla que recorren el típic arc emocional que acostumen a descriure els rols en qualsevol obra, però sempre descobrim que es tracta d'una evolució trencada. Galceran no fa evolucionar els seus personatges durant l'obra, els enfronta a peripècies terribles, però els deixa en la mateixa situació que a l'inici. Podríem dir que no creu

en la seva capacitat per canviar, tot i que durant l'obra podem veure, amb un objectiu dramàtic, que es produeixen falses passes cap a un canvi. Un confia que Ramon, a *Paraules encadenades*, acabarà alliberant Laura i reconciliant-s'hi, però mai ho acaba de fer. Ramon és un assassí despietat al principi i continuarà sent-ho al final, de la mateixa manera que el Ferran Augé d'*El mètode Grönholm* és i serà un executiu sense ànima, per molt que pugui emocionar-nos en confessar falsament la seva estimació per la família. Encara que ens faci ballar el cap, les primeres impressions són les que compten en el món de Galceran.

També en relació amb les mentides que diuen, veiem que els personatges de Galceran tenen dificultats per admetre la seva identitat. Això es pot percebre especialment bé a *Dakota* i a *Paraules encadenades*, tant en els somnis d'Hipòlit que desgavellen les identitats en el primer cas, com per la tensió del segrest en el segon, quan Ramon i Laura decideixen no reconèixer-se per la duresa de la situació, malgrat que tots dos

¹⁶ *Op. cit.* 3

havien estat parella. Això no només s'aplica en la ficció, sinó fins i tot als lectors de les obres de teatre, ja que Galceran no revela el nom del personatge fins que és oportú. Aquest desconcert del «jo» a l'inici de les seves obres ratifica el seu argument sobre l'alteritat. En les obres de Galceran, els espais mentals que algú pot crear refugiant-se de la realitat hostil representen gairebé l'extrem de la mentida, la total immersió en l'autoengany, i es repeteixen en diverses de les seves peces: en la plasmació de la imaginació d'Hipòlit a *Dakota*; a *Surf*, quan els personatges imaginin reaccions alternatives a les reals i que els haurien afavorit; i a *Gaudí*,¹⁷ situada essencialment en un món dins l'inconscient de l'arquitecte català. Com diu Galceran, «...aquesta temàtica del somni i la vigília, de la veritat i la mentida, de la realitat i la ficció, crec que és una constant a les obres, com a mínim a moltes de les que conec, dels que escrivim.» «Jo vull fer un teatre d'aventures.

Però les aventures poden estar dins del personatge, poden ser psicològiques.»¹⁸

Una tipologia de personatges que apareix amb freqüència en la comèdia i que Galceran ha cultivat amb especial atenció són els idiotes. Francis Veber té tant costum de repetir aquest rol en les seves obres que fins i tot va decidir posar-li el mateix nom en totes (François Pignon). Galceran també és molt conscient de la seva efectivitat. L'Enric d'*El mètode Grönholm* aporta bona part de la comicitat de l'obra i, juntament amb Ferran, formen gairebé una parella de *clowns*, amb el corresponent repartiment dels rols: l'August i el Cara Blanca. L'Isidre de *Fuita* i l'Hipòlit de *Dakota* també entren en la categoria de *pringats* nascuts amb l'objectiu que el públic no rigui amb ells, sinó clarament d'ells. A més, Galceran sap fer-los caure amb una habilitat especial en el ridícul més gran fent-los llegir poesies (Isidre) o escrits

molt personals (l'anècdota del xat de l'Enric) que acaben enfonsant qualsevol resta de credibilitat que els puguin quedar.

El paper de la dona en la comèdia, especialment durant el segle XX, sempre ha servit per retratar l'evolució dels diferents rols i convertir-los en motiu d'humor, sobretot quan se'l confronta amb el d'un home indefens i sorprès que experimenta una pèrdua de poder. Com comentaré en el punt següent, a les obres de Galceran la dona respon molt a aquest paper i sempre implica un obstacle per a l'home, a vegades fins i tot amb una brutalitat que deixa entreveure l'especial xoc emocional que representa avui en dia la relació entre homes i dones. En el pla anecdòtic, cal destacar un detall interessant al voltant dels rols femenins en les obres de Galceran i és que en totes apareix una Laura, sense que hi hagi un patró de comportament que les vinculi. El nom de

Laura, que vol dir etimològicament «la triomfadora, aquella que porta el llorer», té un significat molt especial per a Galceran, ja que la seva filla es diu així,¹⁹ tot i que el naixement de la nena és posterior a aquesta obsessió en les obres.

5. DIGUES QUE M'ESTIMES ENCARA QUE SIGUI MENTIDA

En tots els diferents punts d'aquest article es repeteix d'una manera o altra l'engany. En totes les diferents facetes que es puguin analitzar de les obres de Jordi Galceran trobarem la mentida, i no sempre com a conseqüència de la naturalesa dels jocs que mouen les seves obres. Els personatges de Galceran es menteixen i traeixen amb la mateixa compulsivitat que els de Mamet i LaBute, però, paral·lelament, la falsedat xoca amb les emocions amoroses dels protagonistes. Jordi Galceran ha confessat la seva admiració per la comèdia ro-

¹⁷ El musical que va escriure amb Esteve Miralles i Albert Guinovart.

¹⁸ *Op. cit.* 3

¹⁹ Curiosament, diversos dramaturgs catalans, alguns propers a Galceran, també han donat als seus fills noms procedents de les seves obres respectives.

màntica²⁰ i, en moltes ocasions, especialment en les seves primeres obres, l'amor condiciona les accions dels protagonistes i deforma còmicament la seva manera de ser. *Surf* és l'encreuament de les passions de dos homes i dues dones, un relat que si fos acabat d'escriure seria comparat amb la referent *Closer*, de Patrick Marber, i que mostra la confusió emocional dels urbanites actuals. A *Surf*, Joana diu: «Arribes a pensar que està amb tu perquè li ha tocat, però que podria estar amb qualsevol altra i tant se li'n fotria», una idea que repeteix de manera gairebé literal la inspectora Maria Garralda a *Carnaval*, la darre-ra obra de Galceran. Tot i que a *Carnaval* el tema central no siguin els avatars del cor, els personatges interpretats per Marta Angelat i Roger Casamajor al muntatge de Barcelona reprenen en les seves converses aquesta idea desencisada, gai-

rebé nihilista, de les emocions. Entre aquests dos treballs, i per tant a la resta de les obres de teatre de Galceran, les decepcions sentimentals també són una constant, sobretot des de la posició de l'home, que se sent absolutament aclaparat davant la dona: a *Fuïta*, Isidre és un ninot que segueix, de principi a fi, la voluntat de Vicenta; l'obsessió injustificada d'Hipòlit per la infidelitat de Laura a *Dakota* acaba provocant-la de debò; *Paradís*²¹ és la demostració més metafòrica de tot plegat, amb dos homes que competeixen desorientats per les gràcies d'una dona enmig d'una illa perduda, mentre que a *Paraules encadenades* Ramon ha quedat marcat per la relació fallida amb la seva antiga muller. A *El mètode Grönholm* aquest tema no sembla tan determinant, però tots els personatges han viscut, o com a mínim així ho expressen, relacions de pare-

lla fracassades. D'altra banda, en el darrer tram de l'obra, l'adversari de Ferran en la lluita per aconseguir la feina és Mercè, fet que possibilita l'expressió de tot el seu masclisme. Una actitud que s'haurà d'empassar amb la revelació final del text. La fragilitat de la masculinitat i la impossibilitat per part de l'home d'assolir un control real de les seves emocions és, per tant, un tema importantíssim en l'obra de Galceran, com ho és també en tota aquella comèdia que desitja ser contemporània.

6. CRUEL TO BE KIND²²

En el llibre *The comic toolbox... (Cómo orquestar una comedia)*,²³ John Vorhaus titula el primer punt «Comedy is truth and pain» (la comèdia és veritat i dolor) i no deu ser per casualitat. Certs còmics del cinema mut afirmaven que el moment més efec-

tiu d'un gag era quan s'arribava a la barrera del dolor, quan el protagonista experimentava un cop o una caiguda especialment dramàtics. Per a Galceran, la comèdia és necessàriament drama i com més en reforcem el contingut tràgic i dolorós, més grans seran els riures alliberats a continuació: «El riure és una reacció no racional. La gent riu de les coses, sense racionalitzar per què se'n riu. És un sentiment extrem, molt similar al terror. He descobert que les coses que més ens aterreixen són les millors per a crear comèdia, perquè són reaccions extremes, instintives i visceral que són molt properes.»²⁴ Fins i tot en les obres de Galceran que no són específicament còmiques, però que tenen un gran contingut de patiment, com *Paraules encadenades* o *Carnaval*, es produeixen moltes rialles. En les dues obres sembla que hi ha un assassinat a punt de cometre's i el públic experimenta el dolor dels

²⁰ Una de les seves comèdies romàntiques preferides és *Encís de lluna (Moonstruck)*, un film guanyador de tres premis Oscar que va escriure el brillant dramaturg John Patrick Shanley, autor de la contundent i reverenciada (i molt galceraniana) peça teatral *Doubt*.

²¹ Un musical escrit també en col·laboració amb Miralles i Guinovart que es basa en l'obra *Civilitzats, tanmateix* de Carles Soldevila.

²² «Cruel per a ser amable» és el nom de la versionadíssima i repetidíssima cançó pop de Nick Lowe, especialment escaient per a aquest punt.

²³ Editat a Espanya el juny de 2005 per Alba editorial.

²⁴ *Op. cit.* 2

personatges com a real, però no pot evitar posar-se a riure en certs moments, necessaris, per rebaixar la fortíssima tensió.

Tota l'obra de Galceran està moguda per un ànim de recerca de l'interès de l'espectador, gairebé des d'una perspectiva orgànica, i l'ús de la violència apareix per totes bandes, tant des d'un punt de vista emocional (*Surf* i *El mètode Grönholm*) com físic, real, amb una amenaça sempre vigent per a la integritat dels personatges. El tema, segons Galceran, també és habitual en la seva generació: «Escriu de maneres molt diferents, però, per exemple, el tema de la violència, d'una violència molt salvatge, és una obsessió recurrent en la majoria de nosaltres que gairebé ratlla la fascinació i que té, gairebé sempre, una característica de deshumanització de l'altre, de la víctima, o del que sigui».²⁵ Aquesta darrera idea de Galceran enllaça perfectament amb un

dels comentaris del quart punt sobre els personatges, als quals els costa reconèixer la seva pròpia identitat i a qui, en certs casos, també veiem com relativitzen les seves fortes motivacions. Com diu Galceran, «Sempre m'ha seduït el mal, i sobretot quan apareix en estat pur, sense cap motivació aparent, sense la venjança, els diners o cap altra raó».²⁶ A *Carnaval* acabem descobrint que la motivació del segrestador no és matar el nen, sinó causar terror, mentre que els psicòlegs d'*El mètode Grönholm* provoquen la davallada de Ferran Augé als seus inferns personals només per comprovar la seva possible validesa per a un lloc de treball. Galceran és conscient de l'efectivitat del dolor i la violència i no dubta a utilitzar-los. Però cal dir que existeix un límit en l'ús del dolor o de l'humor; el descontrol d'aquestes emocions no les faria gens efectives. Com que la comèdia, com dèiem, també és drama, és important que els personatges pa-

teixin de veritat i, per tant, si traspassen la línia de la farsa no hi ha patiment i l'obra perd bona part de la seva efectivitat. En Galceran, saber exactament on es troba el límit de la farsa és important a l'hora de muntar qualsevol obra.

7. UN MENTOLÍN?

En la recepció de les dues darreres obres de Jordi Galceran, *El mètode Grönholm* i *Carnaval*, ha estat molt important l'enfocament còmic que el director Sergi Belbel ha afegit en els muntatges barcelonins. Conscient de la naturalesa de comediògraf de l'autor que l'any 1999 afirmava «per a mi la comèdia és una manera lògica d'escriure»,²⁷ Belbel ha convertit en comèdies totals aquests dos textos que no han de pertànyer a aquest gènere per força. Mentre que a Barcelona la gent començava a riure des de l'inici d'*El mètode Grönholm*,

quan Lluís Soler posava el peu a l'escenari, i no deixava de fer-ho fins al final, a Madrid i en altres ciutats el públic riu essencialment en una sola escena, la del repartiment de barrets. Això es produeix, segons els actors, per una major intensitat interpretativa, i, segons Antonio Calvo, ajudant de direcció de l'obra, també per tot allò que hi ha incorporat Belbel. El primer text publicat,²⁸ que en molts casos ha servit de referent per als diferents muntatges internacionals, no inclou un munt de gestos i actituds que es van anar gestant durant els assaigs que van tenir lloc a la sala Tallers del Teatre Nacional de Catalunya. Galceran va escriure *El mètode Grönholm* en el marc del programa T6 d'ajut a la dramaturgia catalana, després de passar per una etapa en què rebutjava encàrrecs teatrals. En les reunions del T6 van participar diversos autors, així com Ramon Simó i Sergi Belbel, coordinadors del projecte, que van seguir totes les dife-

²⁵ *Ibid.*

²⁶ Entrevista a Jordi Galceran, per Imma Fernández, publicada a *El Periódico* el 22 d'octubre de 2006.

²⁷ *Op. cit.* 2

²⁸ Editat per Proa l'any 2003 com a segon volum de la col·lecció que dedica a les obres del programa T6 del TNC. Dos anys després, Proa va reeditar *El mètode Grönholm* dins de la seva col·lecció de butxaca.

rents evolucions del text. Quan Belbel va llegir el text final, es proposà ell mateix com a director del muntatge i, pel resultat, sembla evident que coneixia les possibilitats del material. Belbel va supervisar tot el procés d'escriptura, en una sintonia total amb Galceran i, fins i tot, coneixent quins intèrprets es posarien a la pell dels personatges, especialment en el cas de Jordi Boixaderas²⁹ i Lluís Soler, dos col·laboradors habituals de les obres de Belbel. Director i dramaturg comparteixen des de fa anys una amistat que s'estén a la participació en una sèrie de jocs, entre els quals s'inclou «El joc dels llops», germen de la inspiració estructural de l'obra. Tots dos són conscients de la importància de crear un text eficaç i per això van alterar el material original amb aquest objectiu, retallant escenes i discutint infinitament algunes rèpliques. L'efectiva escena en la qual els aspirants són obligats a vestir-se amb barrets ridículs era inicial-

ment molt més llarga, però Galceran i Belbel, vetllant per tenir l'espectador atrapat, van optar per retallar-la, un detall potser condicionat per la formació televisiva de l'escriptura dramàtica de Galceran. De la mateixa manera, Belbel va crear un típic gag de triple repetició fent que el personatge d'Enric preguntés als altres, en moments especialment oportuns, si volien un Mentolín.³⁰ Detalls de sàvia dramaturgia còmica com aquest omplen un muntatge que ha fet trencar de riure al públic de les tres temporades en què l'obra s'ha mantingut en el cartell a la capital catalana. Curiosament, uns dies abans de la seva estrena al TNC, els membres de l'equip estaven aterrits perquè creien que ningú riuria. Òbviament, encara no havien treballat prou davant del públic i es van equivocar. A mesura que va anar passant el temps, la direcció dels actors va adquirir cada cop un caràcter més proper a la farsa, especialment en els personatges

d'Enric i Carles, fet que també va contribuir a definir el muntatge com a gran espectacle còmic.

En el temps que *El mètode Grönholm* no va representar-se a Barcelona, des que van acabar les dues setmanes que va ser a la sala Tallers del TNC fins que va tornar al teatre Poliorama i es convertí en un fenomen,³¹ Galceran va escriure *Carnaval*. L'obra, que arribà l'octubre de 2006 al Teatre Romea, tornava a ser una col·laboració entre Galceran i Belbel. Tots aquells que havien llegit el text abans de ser escenificat, comentaven que no tenia res a veure amb *El mètode Grönholm*, especialment perquè no mostrava el mateix to humorístic i perquè era una obra especialment crua. Malgrat tot, Sergi Belbel va escollir per al repartiment intèrprets que els darrers anys havien demostrat ser grans comedians (Marta Angelat, Roger Casamajor, Sílvia Bel, Quimet Pla i Mar Ulldemolins) i la seva opció com a director va consistir a reforçar

al màxim tot allò que pogués ser còmic. Les primeres reaccions del públic a Barcelona van portar la contrària a tots aquells que havien llegit el text prèviament: la gent va riure molt i Belbel va convertir *Carnaval* en una nova comèdia de Jordi Galceran.

8. EL FINAL IN-FELIÇ

Una de les convencions clàssiques de la comèdia és el final feliç, el conegut *happy end* del cinema nord-americà. Potser per això sobta que Jordi Galceran, que vol ser un autor molt popular, en canvi, incompleixi una de les regles bàsiques de la dramaturgia còmica i ens serveixi finals molt crus. *Surf* acaba amb el fracàs personal dels quatre personatges que es barregen en les seves tristes trucades telefòniques, mentre que *Fuïta*, que apunta a un final feliç, culmina amb la cara de fàstic de Vicenta davant l'abraçada d'Isidre, un signe revelador de l'engany en les seves emo-

²⁹ Jordi Boixaderas també va ser l'actor protagonista de *Paraules encadenades* en el muntatge dirigit a Barcelona per Tamzin Townsend, directora, al mateix temps, d'*El mètode Grönholm* a Madrid.

³⁰ Un Mentolín és un petit caramel de menta.

³¹ Segons el mateix Galceran, més d'un milió d'espectadors han vist *El mètode Grönholm* arreu del món. En el moment d'escriptura d'aquest text, l'obra té produccions en marxa o previstes a una vintena de ciutats, incloses París i Londres.

cions. De la mateixa manera que els personatges fan una falsa evolució per acabar tal com eren al principi, les seves obres segueixen una estructura similar. *El mètode Grönholm* comença i acaba amb unes trucades de Ferran Augé particularment semblants, que ens revelen la seva misèria humana, una conclusió que també hem pogut extreure de tots els altres integrants del procés de selecció. A *Carnaval*, la conversa entre Maria Garralda i Pere Font es repeteix al principi i al final i, tot i que conté elements positius, no deixa de resultar cínica, no només per l'actitud de Garralda, pròpia del Dr. House, sinó perquè emmarca un relat profundament nihilista sobre l'absurditat i la por. Una sensació no tan diferent de la que culmina *Dakota*, en què el destí que els controla resol la vida dels protagonistes, sense que aquests puguin fer-hi res, segurament amb la mateixa insolència omniscient de l'assassí boig de *Carnaval* o l'ull en el quadre a *El mètode Grönholm*. El final més trist de tots és el de *Paraulles encadenades*, confirmació dels traumes de Ramon i de la tràgica i sanguinolenta mort de Laura.

Més enllà del sentit moral d'aquests finals, que no crec que ens hagi d'importar gens, es tracta d'una manera conseqüent d'acabar aquestes obres. Si parléssim de comèdies convencionals, seria normal preguntar-se on es troba el final feliç, però Galceran treballa amb uns personatges que estan tan marcats per la mentida i l'engany que el públic no acceptaria que acabés les seves obres amb el típic final feliç.

9. CONCLUSIÓ

Amb l'únic objectiu d'entretenir, Jordi Galceran ha escrit un teatre d'una saviesa dramaturgica extraordinària, que connecta com cap altre amb el públic i que ofereix una imatge rabiosament incisiva i gens complaent del seus contemporanis. Per tot això, les comèdies de Jordi Galceran tenen totes les condicions per perdurar i convertir-lo en un referent internacional.

Esteve Soler
és autor teatral.