

Una dramaturgia desacomplexada, o l'altra cara de la moneda

APROXIMACIÓ CÒMPLICE A L'OBRA DE JORDI GALCERAN

Pere Riera

Podem avançar sense precaucions que Jordi Galceran (Barcelona, 1964), llicenciat en Filologia Catalana i exfuncionari del Departament d'Ensenyament de la Generalitat de Catalunya, és el darrer —i encara invicte— gran fenomen de la dramaturgia catalana. Un fet a destacar, si tenim en compte que no es tracta en absolut de l'últim epígon de la literatura dramàtica en

llengua catalana;¹ és evident que durant els darrers vint anys han estat uns altres —curiosament propers a la generació de Galceran— els autèntics renovadors del text teatral a casa nostra: Lluïsa Cunillé i el teatre de la sotstracció heretat de Sanchis Sinisterra, o Carles Batlle i el drama fragmentat, entre d'altres que han experimentat amb continguts i formes, farcint la

¹ Una simpàtica i il·lustrativa visió del panorama teatral català recent l'oferia Francesc Foguet amb motiu del I Encontre de Dramaturgia dels Països Catalans, celebrat els dies 24 i 25 d'octubre de 2003 a València i organitzat per l'Associació d'Escriptors en Llengua Catalana, en classificar els dramaturgs catalans contemporanis en els següents termes: formalistes cerebrals (obsessionats per la forma més que no pas pel tema); anecdòtics frívols (autors d'obres innòcues, amb afany de transcendència); tremendistes il·luminats (filòsofs pseudointel·lectuals); originals convençuts (formalistes amb un món propi); neorealistes *voyeurs* (de temàtica aparentment social però paternalista, suficient i incomprensible); inquietos pertinaços (experimentadors infatigables); guionistes teatrals (influits per la simplicitat de l'audiovisual). *La dramaturgia als Països Catalans*. Barcelona: Ed. AELC, 2005. (Quaderns divulgatius, 27)

dramatúrgia catalana d'usos i tendències en ocasions provinents de tradicions teatrals alienes. Però aquest no és el cas de Galceran; ell no ha inventat un nou codi, no ha creat una nova manera, no ha encetat una via inèdita difícil de continuar. Galceran ha fet seus alguns dels vells trucs dels comediògrafs d'ofici, demostrant la vigència i eficàcia d'antics plantejaments. I d'aquesta manera, aquells que vulguin seguir-li les passes només han d'assumir el parell de directrius bàsiques que l'autor d'*El mètode Grönholm* no es cansa de repetir: el teatre ha d'entretenir, ha d'interessar i ha d'aconseguir que l'espectador no s'avorreixi i que no deixi d'estar pendent de l'acció, des que comença l'espectacle fins a la caiguda del teló. Tota una declaració de principis que ell mateix aplica indiscretament, dissenyant jocs escènics sense ínfulas, sense pretensions formals ni literàries, i —el que és més incòmode per als seus detractors— fent-ho sense càrrec de consciència.

Amb Galceran arriba una veu titllada de comercial, amb tota la càrrega de connotacions pejoratives que el ter-

me comporta. Però, significativament, el gruix de públic que segueix la seva trajectòria es desmarca clarament d'aquell que, fidel a la programació d'una determinada sala, degluteix sense immutar-se allò que decideix el programador de torn. Hi ha, doncs, una imprecisa contradicció en els termes; caldria que definíssim què volem dir quan parlem de «comercialitat» i, sobretot, quin espectre de públic potencial tenim en compte a l'hora de fer determinades catalogacions. El cert és que, per a molts, començava a ser hora que un autor desacomplexat plantés dalt l'escenari personatges teatrals, en el sentit lúdic del terme, i aparqués d'una vegada l'autocomplaença intel·lectual que ha mobilitzat bona part dels teatres dels darrers cent anys. Un ampli sector del públic, gens abúlic ni evasiu, comença a mostrar símptomes d'esgotament quan es veu obligat a digerir per enèsima vegada obres que fan de la complicació virtut i del discurs, dogma; acrobàcies potser didàctiques, que malauradament han fet que els estetes s'apropessin al teatre de la mà de lletraferits i avantguardistes,

ahora que la gran massa d'espectadors —sempre tèrbola i reverent— s'allunyava de les sales. És òbvia la proporció: a major nivell d'excel·lència i experimentació, normalment més dilatació de la fractura entre escena i espectador. Galceran n'ha pres bona nota, i s'ha decidit a crear situacions dramàtiques renunciant a transcendir; així, escriu diàlegs frescos, plens d'efectes còmics, sense preocupar-se del gruix psicològic dels personatges, ni del farcit filosòfic i metateatral que hauria d'acompanyar cada rèplica.

LA SAVIESA DELS ASCENDENTS

En un dels seminaris de dramatúrgia impartits per l'autor —poc amic de donar lliçons— a l'Obrador de la Sala Beckett de Barcelona, vaig tenir l'ocasió de conèixer les claus de la seva teatralitat, exposades generosament i, en aparença, sense secrets. Galceran no es presenta a si mateix com a teòric; tampoc en qualitat d'estudiós dedicat a cap dels aspectes que tenen a veure amb l'escriptura teatral; es limita a fer extensives

a l'auditori un seguit de reflexions que, de manera intuïtiva i autodidacta, ell mateix ha anat deduint a partir de la seva experiència com a espectador, més de cinema que no pas de teatre. El punt de vista d'espectador cinematogràfic i televisiu, sumat a la ja consolidada trajectòria com a dramaturg, l'han dut a extreure tot un seguit de conclusions que, a manera de principis generals, li resulten útils per continuar amb la pràctica de l'escriptura. I entre les bases del seu ofici, de ben segur que ens sorprendrà trobarhi preceptes fonamentals de la nostra tradició, vectors que es remunten als antics comediògrafs —els autèntics inventors de l'enginy— i que han perviscut com un eco decisiu en la producció dramàtica de gènere còmic al llarg dels darrers dos mil anys. En boca de Galceran, la catalogació de receptes se'n apareix com un límpid recital d'obvietats i llocs comuns que, de tan efectius, ens semblen gairebé innocus. Però no: els mecanismes que segueixen arrossegant el públic al teatre i l'obliguen sense que ho sàpiga a divertir-se durant la funció són els mateixos de fa vint segles: una bona idea, que sigui simple

i que s'ocupi de problemes humans; una idea que generi algun problema narratiu que caldrà resoldre. I ja podem iniciar el Joc, matèria inefable; el Joc, en majúscules, sostingut per la presència d'un conflicte que s'interposa en la línia de desig (o objectiu) d'un personatge; aquest personatge s'enfronta a un repte que haurà de superar, i que durant tota la funció serà allò que més el preocupa. Galceran rebla el clau i tonifica el concepte de *conflicte*, recordant-nos el que ja sabem i sovint oblidem: la idea de lluita o confrontació ha d'estar present en la història, de la mateixa manera que ho estarà en cadascun dels personatges que combaten contra algun factor extern —si no ho fan contra si mateixos, enfrontats als seus propis desigs o febleses. L'autor de *Fuita* considera vital operar de manera que l'interès de l'espectador pel seguiment de la línia de desig del personatge experimenti un *crescendo* ininterromput al llarg de tota l'obra. Per això cal que el dramaturg aposti sense paliatius perquè l'itinerari recreat, la porció de vida representada, resulti definitivament emocionant, tant per al seu protagonista, com per qui ho con-

templa des de platea. A aquesta implicació extrema hi haurem d'afegir un dels factors primordials de la construcció dramàtica occidental, i més si parlem del gènere còmic: els personatges no podran desvincular-se d'unes personalitats que els determinen absolutament i que, sens dubte, afecten inevitablement l'esdevenir dels fets en què es troben immersos. Per tant, i recopilant dades, si a aquests ingredients hi afegim l'experiència d'anys trepitjant els escenaris d'aficionats, fent-hi tota mena de serveis —d'actor a director, passant és clar, per tasques de dramaturg—, obtindrem com a resultat una obra de teatre que, sortida dels fogons de Galceran, esdevindrà sens dubte tan vibrant com rendible.

Les seves obres no són excloents; el seu no és un teatre obtús que exigeixi a l'espectador cap credencial. Defensa amb vehemència la facilitat amb què l'espectador ha d'entendre el sentit i el contingut de l'obra, de principi a fi. Per aconseguir-ho, Galceran s'autoimposa un bon gruix de normes que, a manera de gran marc de configuració, li serveixin de full

de ruta per enfrontar-se al disseny de l'obra; normes que determinen les característiques dels espais, dels personatges i dels recursos dramàtics emprats en cada cas. Tanmateix, no queda tot regit per l'imperi d'una plantilla d'efectes i dispositius; l'autor de *Surf* confia cegament en la força de l'atzar, un ressort infal·lible que li permet introduir nombrosos girs dramàtics i que, segons l'autor, sempre apareix de forma fortuïta durant el procés creatiu. D'aquesta manera, no resulta imprescindible que l'autor estableixi ineludiblement i com a primer pas un esquema precís de tots els inesperats «girs de la fortuna» que hauran de puntejar el text. Aquesta presència espontània i gratificant de l'atzar és definitòria del sistema de producció de Galceran: així, confessa que inicia la creació del text dramàtic posant-se directament a dialogar, sense plantejament previ d'una trama preconcebuda; deixa que els personatges dialoguin i progressivament el sorprenguin, creant un tram de situacions i d'accions dramàtiques que configura dinàmicament l'embrió d'una història. Una història que, en el darrer estadi de la

seva elaboració, haurà de comptar amb un element de sobrada eficàcia perquè esdevingui un bon producte teatral: el final, la resolució. Galceran dóna moltíssima importància als desenllaços dels seus textos: finals que mai no poden decebre les expectatives del públic i que, com a premissa base, han d'afavorir que l'espectador pugui restituir de nou la història relacionada des d'un nou punt de vista.

L'autor de *Dakota* abomina de les marques que l'autocensura pot acabar imposant en l'obra de qualsevol creador. És per això que enalteix sense matisos el valor de la llibertat del procés creatiu; un procés que pot amplificar *ad infinitum* les expectatives primeres que el mateix autor hagi predit. Així, l'inici de l'escriptura —dramàtica, en aquest cas— mai no pot estar constret per la tirania d'una idea prèvia i inamovible. La permissivitat de l'autor respecte de la pròpia facultat de sorprendre's condicionarà la ductilitat d'una obra que, en acabar el seu procés de realització, possiblement no tingui l'aspecte que el seu mateix artífex havia vaticinat. Des de la fecundació

fins al moment del part, Galceran opta obertament per la ingerència constant en el procés de gestació. Una gestació que mai no patirà els perjudicis d'una tria inadequada, que en qualsevol moment pot alterar la constitució, la naturalesa de l'obra que tenim entre mans. L'estil, la marca de la peça, allò que n'avalua el patró i la pervivència, no depèn de la voluntat poètica o artística de l'autor que en signa l'escriptura. Per a Galceran, l'estil no és més que un indicador, una balisa de reconeixement que depèn exclusivament del tipus i

organització temàtica de la història que s'explica. És així que els senyals imposats per la personalitat creativa de l'autor haurien de ser deliberadament foragitats del paper, a fi i efecte que tampoc representin un destorb insalvable quan sigui l'hora de pujar el text a l'escenari.²

EN ABSÈNCIA DE TEORIA

Amb tot, Galceran actua a cara descoberta, i afirma sense embuts que la seva intenció no és la d'adoctrinar.

² Pel que fa a la «popularitat» de Galceran, és útil seguir les reflexions sobre la seva obra fetes per Maria Josep Ragué-Arias; ella destaca l'extraordinari domini de l'autor sobre els recursos de l'escriptura dramàtica: «sap mantenir l'equilibri entre l'interès temàtic i l'atractiu per a un públic popular; (...) a *Paraules encadenades* utilitza la tècnica del *thriller*, creant una atmosfera aclaparadora, amb lleus pinzellades d'humor. (...) Vol entretenir tots els públics.» Sobre *Dakota*, en canvi, Ragué-Arias considera que «té més complexitat i universalitat temàtica, que s'apropa més a les noves dramaturgies, aquelles que s'han ocupat de la inevitabilitat d'un destí que nosaltres mateixos creem, en un caos presidit per l'atzar. Però no deixa de ser una comèdia, en una múltiple espiral d'esdeveniments i nivells narratius aparentment independents: somnis, premonicions, anticipació, bogeria, raó; (...) combina atractiu comercial amb una temàtica universal i una estructura moderna.» La panoràmica oferta per Ragué-Arias continua amb dues de les primeres obres de Galceran: «*Surf* és anterior i no està tan ben acabada, basada en la complexitat i inseguretats d'un protagonista víctima de múltiples enganys; però conté el germen de les obres anteriorment citades: personatges psicòtics obsessionats per la violència; ambigüitat entre la realitat viscuda i la imaginada o desitjada; parelles joves amb problemàtiques familiars i sexuals. Temes propis del teatre dels noranta: retauls costumistes al voltant d'una classe social, una edat, un ambient de parelles treballadores de classe mitjana.» «*Fuita* és més vodevilesca, però falla la versemblança a la segona part, quan esdevé un artifici d'enganys i una acumulació de falsos finals; tot i que manté la voluntat de divertir i entretenir, i va tenir un èxit important al Teatre Principal, el 1998.» RAGUÉ-ARIAS, M. J. *¿Nuevas dramaturgias? Los autores de fin de siglo en Cataluña, Valencia y Baleares*. Madrid: Ed. Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música (INAEM), 2000. Traducció de l'autor

Ni en un ordre moral, ni molt menys epistemològic. Ell sap que els seus textos no enceten camins, no generen noves perspectives, ni juguen a crear nous llenguatges teatrals. Ell escriu històries que segueixen l'esquema clàssic de la presentació, el nus i el desenllaç, i al rerefons de les quals difícilment trobarem un missatge filosòfic, crític, polític o metateatral. Els seus personatges són a escena perquè es veuen arrossegats per peripècies, sovint de tall vodevilesc, que els obliguen a reaccionar davant la impossibilitat d'aconseguir allò que els pot fer una mica més feliços. Són personatges quotidians, ordinaris, mai unigits per l'aurèola que molts autors adjudiquen a les seves criatures amb la pretensió de convertir-los en arquetipus universals, o encarnacions antropomòrfiques de valors immanents, mai prou ben explicats. Galceran no crea mites, ni homes-mirall; ans al contrari, converteix en protagonistes de les seves peripècies els principals prototipus de la majoria d'estereotips.

I davant tanta simplicitat, enfrontats a una escriptura tan explícita i coneguda, ens hem de preguntar inevitablement per què no judiquem la seva obra com a pertanyent a la vastíssima —i en tots els sentits, respectable— nòmina d'autors professionals de teatre amateur?³ Si són tan tòpics, tan fàcils, tan sense secret, per què els personatges i les històries d'aquest autor gaudeixen de la requesta dels programadors dels primers teatres del nostre país? Per què els espectadors catalans —i cada vegada més, els d'arreu del món— converteixen en èxit comercial les obres de Galceran sense sentir-se decebuts pel suposat devessall de llocs comuns? Són fets provats que a dia d'avui Galceran estrenava les seves obres en teatres de referència, és un autor internacional i els seus textos pugen als escenaris de tot el món, i ja n'hi ha que fins i tot —com *El mètode Grönholm*, i *Paraules encadenades*— han derivat en produccions cinematogràfiques de primera categoria. El públic segueix la seva trajectòria incondicionalment i, a

³ Un important grup d'autors que, a Catalunya i des de fa molts anys, han assentat les bases d'una tradició que compta amb els seus propis mecanismes d'edició, producció i difusió.

més, sabem que és el responsable d'un dels màxims favors que qualsevol artista que l'estimi i el respecti pot fer al seu ofici: recuperar adeptes i crear-ne de nous. És demostrable —i no ocultarem un lament— que centenars d'espectadors han fet el seu bateig oficial dins una sala de teatre acudint per primer cop a una funció escrita per Galceran. En diversos espais televisius, i a partir del boca orella, hem pogut sentir les impressions sinceres d'espectadors de províncies que, tot sortint d'una representació d'*El mètode Grönholm*, afirmaven sense pudor que aquella era la primera vegada que assistien a una representació teatral; i a aquests caldrà sumar-hi totes aquelles veus que han confessat haver tornat al teatre, després de dècades sense fer-ho. No crec pas exagerat recuperar la idea inicial d'aquestes línies: som davant d'un autèntic fenomen social i cultural que ha revolucionat completament la indústria teatral catalana dels darrers deu anys.

Se'ns faria molt difícil trobar-ne una equivalència, un autor que hagi, literalment, rebentat taquilles com ho

està fent Galceran. L'única personalitat que podria posar-s'hi a l'alçada és Sergi Belbel (Terrassa, 1963), un encara jove autor que, ja als anys vuitanta, va erigir-se com l'autèntic regenerador de la dramaturgia catalana contemporània, adoptant tendències que aleshores proposaven alguns dels principals dramaturgs europeus, com Koltés, Bernhard o Müller. Belbel és encara, a dia d'avui, l'autor català més representat arreu del món, i segueix essent el principal ambaixador de la literatura dramàtica catalana —no només contemporània— fora del nostre país. Però curiosament, Galceran no pren el relleu de Belbel. Si bé pertanyen a la mateixa generació, les seves dramaturgies s'han nodrit de fonts i influències diverses, i això és notable en el cas de Belbel, un autor que ha intentat nombroses experiències, que no s'ha conformat amb la pràctica d'una teatralitat de marca, i que molt sovint ha conreat llenguatges i codis heterodoxes. L'innegable, però, és que la trobada d'ambdós ha resultat afortunada per motius que transcendeixen el fet que tots dos siguin, en essència, autors.

BELBEL/GALCERAN: AFORTUNADA ADDICIÓ

El vincle demostrable entre aquests dos encara joves talents va més enllà del purament dramaturgic, i pren la forma dels veritables binomis que al llarg de la història del teatre trobaríem entre dos dels faedors indispensables de l'espectacle teatral: l'autor del text i el director d'escena. Com la produïda entre Txèkhov i Stanislavski, o entre Koltés i Chereau, així de bé funciona la *liaison* entre Galceran i Belbel. D'aquesta manera, l'autor de *Carícies*, dedicat també a la direcció teatral des dels seus inicis,⁴ és l'encarregat de signar bona part de les posades en escena de les obres de Galceran. No debades, dos dels èxits més incontestables del darrer, *Paraules encadenades* i *El mètode Grönholm*, han estat sàviament escenificats de la mà de Belbel, un director consolidat que molts ja consideren un autèntic rei Mides de l'escena, atès l'ínfim nombre de punxades que han sofert els especta-

cles que ha dirigit. Han estat successives les temporades en què alguna de les funcions més vistes de la cartellera barcelonina ha estat dirigida per ell. I aquesta tendència no hauria de veure's invertida si la feina del Belbel director és aplicada a treure partit dels textos de Jordi Galceran.

Belbel té un sentit pràctic de l'escena; tots aquells que han treballat amb ell afirmen que des del primer dia té ben clar el recorregut de l'espectacle que haurà de sortir de la sala d'assaig; el seu quadern de direcció és una bitàcola sagrada que està indefectiblement al servei de la història a representar. Poc amic dels artificis estilístics, el Belbel director treu partit de les possibilitats intrínseques del text, enteses com a cruïlles de jocs, conflictes i situacions sostingudes pels personatges que hi transiten. La resta d'elements i signes que configuren la posada en escena estan clarament al servei de la història i la trama. L'estil, la poètica dels ambients i els recursos esceno-

⁴ Tasca que ha compaginat amb l'escriptura ininterrompudament al llarg de la seva carrera i que l'ha dut fins i tot a assumir el càrrec de director artístic del primer teatre públic de Catalunya, el TNC.

tècnics se sotmeten al relat, i la mà del director passa discretament per entre el fils de la pauta donada per l'autor. Belbel és dramaturg i el suposem també conscient del zel amb què l'autor espera impacient ser mínimament traït pels capricis del director. La tirania del director-creador ha fet que sovint, molts dels responsables de la posada en escena dels darrers vint anys s'hagin sentit obligats a innovar, a interpretar fins a l'exasperació històries que estan perfectament explicades en el text del qual parteixen. Aquest cicló encara actiu de l'escenificació contemporània segueix justificant que els nostres *metteurs* intervinguin amb violència i manca de pudor en històries, clàssiques o no, que acaben essent una simple excusa, un pur pretext que justifica la necessitat del director de torn d'explicar-se, mostrar-se i exhibir les seves —massa sovint— ermes i vàcues capacitats de reelaborar discurs. Belbel no és un fonamentalista dels corrents, no

malda per estar *à la page*, i mai no s'ha deixat arrossegar per les tendències ni les modes; sap que cal estar al servei del text, traient el màxim rendiment a una partitura que dóna claus que cal preservar, en el benentès que l'autor ha escrit deliberadament un artefacte escènic i no una prosa de saló. De manera que, quan aquesta disciplina de treball es posa al servei dels relats d'aventures que són les obres de Galceran, és previsible que el resultat final sigui, per damunt de tot, una sòlida i intrèpida funció de teatre.

GALCERAN CONTRA ELS ELEMENTS

Amb motiu d'un congrés organitzat a redós del ja extint Festival Internacional de Teatre de Sitges,⁵ celebrat el 1998 i en què participava el bo i millor de la dramaturgia catalana que aleshores començava a despuntar, Jordi Galceran feia un seguit d'inter-

vencions on evidenciava sense complexos els secrets del seu ofici, i aprofitava per verbalitzar, enmig d'un suculent magma d'autors intel·lectualment dotats, la manera planera i directa com ell entenia l'escriptura teatral. Crec convenient fer-nos ressò d'aquelles converses, ara ja superades en el temps, però encara vigents pel que fa al contingut de les reflexions de Galceran, uns punts de vista recuperables si tenim en compte que la seva producció d'aleshores ençà segueix essent deutora dels mateixos plantejaments.

En aquells moments, el Galceran que encara no era autor de la celebrada *El mètode Grönholm* ja havia recollit els llores de l'èxit amb textos premiats i escènicament rendibles com *Dakota* o *Paraules encadenades*. Era l'autor que ja havia tastat la mel de l'èxit i la fel de la crítica. Una crítica inclement que sovint considerava Galceran autor d'una obra poc compromesa, poc polititzada i, com recordava el mateix autor, «poc tocant de peus a terra, poc crítica de la realitat». Davant d'aquestes consideracions, Galceran responia afirmant

que no feia altra cosa que escriure el teatre que li tocava escriure; òbviament, vint o trenta anys enrere, a Catalunya de ben segur que només podia escriure's un tipus de teatre, molt determinat per la realitat política i social d'un país en trànsit cap a un nou sistema polític; en aquell marc hauria resultat més difícil de justificar una dramaturgia evasiva i poc compromesa. Però Galceran no s'autoeximeix de responsabilitat, i tampoc no comparteix la tesi que qualifica la seva dramaturgia com una producció mancada de qualsevol increpació o denúncia. En aquest sentit, opina que molt probablement la manera de fer paleses les seves desavinences amb la realitat a la qual pertany és precisament construint obres que li serveixen per fugir-ne, creant mons de ficció i dibuixant personatges que viuen fora d'aquesta realitat.

Galceran no entén l'escriptura teatral desvinculada del públic a qui es dirigeix. Ell sap prou bé que el teatre només existeix quan l'obra és posada en escena i que només té sentit quan és confrontada amb el públic.

⁵ Les notes que desenvoluparem tot seguit parteixen de la transcripció de la taula rodona celebrada en l'esmentat congrés i recollida al dossier *Perspectivas dramaturgias hacia el siglo XXI*, coordinat per Guillermo Heras i José Sanchis Sinisterra, i publicat a la revista *Escena*, el juny de 1999.

Aquesta és una màxima que adquireix tot el seu relleu si, al damunt, pensem en un text dramàtic de tall còmic, ja que com afirma el mateix autor, «de tots els gèneres teatrals, és en la comèdia on cal tenir més en compte el públic a l'hora d'escriure: algú sentirà el text, i haurà de reaccionar.» A partir d'aquest desideràtum, és lògic i preceptiu demanar-li a l'autor explicacions sobre els seus mètodes d'escriptura: com s'enfronta al paper en blanc, tenint en compte els objectius que persegueix? És aquí on Galceran reconeix sense pudor que la seva és una metodologia caòtica, mancada d'uns referents sòlids i reconeixadors, i que, a més, ell mateix no disposa de mecanismes prou eloqüents per elaborar el discurs corresponent. L'autor apel·la als seus orígens en el teatre d'aficionats, «on simplement et diverteixes fent teatre, i no es teoritza»; partint d'aquesta premissa, confessa que l'única cosa realment important a l'hora d'iniciar un text dramàtic és tenir la clara voluntat d'explicar una història: «faig el que feia John Ford, que escrivia els guions i quan els havia acabat se'ls llegia i descobria que

aquella història anava de, per exemple, la lleialtat d'un home als seus ideals. Aleshores la reescribia tenint això en compte». Galceran creu que tot és dins la història: l'univers evocat, l'entitat dels personatges, les línies d'acció. Com l'escultor que es limita a alliberar de l'escultura la pedra sobrera, Galceran viatja mentre escriu, i topa casualment amb fets i circumstàncies que van teixint aleatòriament un cens de vides que, ben recomposades, generaran finalment una història única. És així com l'estructura neix amb la història, el tema apareix als vorals de la mateixa història, i de la mateixa manera els personatges veuen la llum. Galceran escriu improvisant, unint escenes i afegint-hi elements contextuais a mesura que aquests es multipliquen: «si sé que hi haurà una moto en l'obra, dons escric coses sobre motos i aleshores les hi afegeixo». És evident que, més enllà d'aquesta *boutade*, sincera però insuficient, hi ha la intenció més o menys diàfana d'explicar-nos una història amb cap i peus, per bé que finalment l'únic que realment importa és que l'autor ens vengui la moto.

DAKOTA, O LA TÈCNICA DEL COLLAGE

Ens trobem amb un dramaturg que desenvolupa el seu ofici adoptant l'estatut d'espectador; Galceran vol que irremeiablement la història que té entre mans el sorprengui, de la mateixa manera que haurà de sorprendre l'espectador en el moment en què sigui representada. Per aquest motiu, sempre comença els processos a partir del diàleg; els personatges dialoguen, perquè mentre ho fan no deixen de ser protagonistes d'algun tipus d'acció o situació que indefectiblement desembocarà en una nova seqüència, que afegirà nous tractaments a les vides que s'estan configurant. Aquesta primera partida la juga amb una certa precipitació; acte seguit, tal com reconeix, pot invertir en la reescriptura llargs períodes de temps, dedicats a recomposar les peces que han anat sorgint atzarosament, redefinint-les i adequant-les al sentit últim d'una faula que, per força, ha d'obeir els preceptes de la dramaturgia convencional. Al llarg d'aquesta segona i laboriosa fase —i sense deixar de divertir-se—, Galceran radiografia els

seus personatges, els descobreix a fons per perfilar-ne les actituds i els comportaments, de la mateixa manera que, amb la precisió d'un entomòleg, farà la dissecció de cada escena per dotar-la d'un contingut ajustat i exacte, perquè la suma del tot no mostri ni un gram de descompensació dramàtica, ni argumental.

Dakota ens pot servir d'exemple, tal com demostra la descripció del procés de creació que en fa el mateix autor: «Va néixer d'un projecte de curtmetratge, que mai no es va rodar, sobre un guàrdia civil que multava un home per una infracció que no havia comès. D'aquí sorgí la idea de fer una obra de petites escenes que jugués amb tipus de personatges, com el guàrdia civil, que es dediquen a tenir cura de la societat: un metge, un assistent social...». Quan Galceran ja tenia escrites un grapat d'escenes i va intentar d'organitzar-les, va adonar-se que tot plegat no tenia cap sentit. L'única possibilitat que tot allò tingués una mínima versemblança era encabint-ho en el sempre fiable recurs del somni. Aleshores, va plantejar-se qui podia

haver tingut un somni d'aquelles característiques, i a partir d'aquest imponderable, va anar reestructurant tota la història.⁶

L'autor de *Carnaval* —el seu darrer text estrenat— reconeix que quan s'enfronta a un guió o a una adaptació cinematogràfica no es val dels mateixos mecanismes de creació. Però insisteix a fer-ho —si més no, així ho defensava fa deu anys— quan practica amb la literatura dramàtica: «En teatre no té cap sentit escaletar l'obra sencera, perquè si un ja sap tot el que ha de passar, quina gràcia té escriure-la?». La diversió és una condició irrenunciable per a Galceran, i probablement els seus fidels especta-

dors li ho agrairan eternament. Potser és per això que no amaga la seva predilecció pel gènere còmic; defensa obertament que la manera més lògica d'escriure teatre és fent comèdia: «A mi m'agrada divertir-me al teatre i que les obres em facin riure, plorar, que m'emocionin. Reconec que quan escric, ho faig buscant la rialla del públic, i és per això que el sentit de l'humor ha d'impregnar tota l'obra. Hi ha altres tipus de teatre que m'interessen, però no m'agrada haver d'estar tota l'estona pensant “què coi vol dir això?”». És taxatiu: Galceran no entén que s'escrigui i es consideri teatral una obra que no té argument, ni personatges, ni acció dramàtica. Un retret o un epitafi per a

bona part de la dramaturgia occidental del segle XX i XXI?

Quants autors d'èxit s'atrevirien a fer afirmacions tan irreverents? El suport del públic, i l'acreditació d'uns resultats de taquilla espectaculars, permeten a Jordi Galceran parlar sense embuts i enfrontar-se al *sancta sanctorum* de la teoria teatral dels darrers cent cinquanta anys, temps aquest en què el teatre ha conviscut pacientment i incorruptible al costat de la major indústria de l'entreteniment mai inventada: el cinema. I és aquí on l'autor de *Paraules encadenades* confessa que ha trobat bona part de les influències que condicionen la seva producció teatral. La formació del Galceran espectador ha estat eminentment cinematogràfica. I és per això que reivindica l'existència de mecanismes comuns i permeables per a tots dos llenguatges: el fílmic i l'escènic. Així, tant el dramaturg com el guionista, en última instància, hauran «d'explicar una història, crear expectatives i interès en l'espectador, jugar amb la seva intel·ligència, i fer-li creure que va un pas més endavant per, tot d'una, fer-li la traveta».

PARAULES ENCADENADES, O L'AMORALITAT

Un home que no ha assumit el trencament de la seva relació de parella té segrestada la seva dona amb la intenció de torturar-la i, probablement, posar fi a la seva vida. Per fer-ho, se servirà d'un sinistre joc de paranyes lingüístics. El calvari de la víctima és vexador i monstruós, i al final, tot un joc d'enganys i falses veritats capgira el sentit de la trama. El lector, i possiblement l'espectador de l'obra, percebrà en la factura del text bona part dels usos de què l'autor se serveix habitualment quan s'enfronta a la composició de la partitura: els girs sobtats, les informacions revelades sincopadament, sempre en benefici del cop d'efecte dramàtic, l'eternització de les situacions, fins i tot per sobre dels més elementals efectes de versemblança. Però, amb tot, l'engany és efectiu, l'emoció traspasa l'escenari, i l'estómac de l'espectador pateix les mateixes convulsions que el de la protagonista femenina. És obvi que l'autor ha fet bé la seva feina. Galceran confessa que aquesta és una obra escrita «des d'una total in-

⁶ Guillem-Jordi Graells ofereix un exhaustiu recorregut per les marques habituals en l'obra de Galceran al pròleg del text de *Dakota*, publicat per l'Institut del Teatre. Aquí ens parla de la gran solidesa que mostra el text «en la construcció de la història, en el dibuix dels personatges, en la fluïdesa i la brillantor del diàleg, en la dosificació i progressió de gags situacionals i verbals; (l'obra del) primer comediògraf sense complex de ser-ho, i que ha optat decididament per aquest gènere —fet que no l'incapacita per a cap altra aventura escripturística. (Galceran) innova a partir d'un sòlid domini dels recursos i tècniques que ha heretat; una tradició no únicament teatral, sinó també del cinema i la televisió, així com del còmic. A més, utilitza aquestes eines per treure suc d'una sensibilitat d'avui, irònica i escèptica, sense voluntats apostòliques, però sense suavitzar la mirada crítica cap a l'entorn. I ho fa sense complexos ni demanar perdó per dedicar-se a un gènere tradicionalment considerat menor pels conreadors del drama de tesi, l'especulació avantgardista, la recepta de moda.» Pròleg de Guillem-Jordi Graells a GALCERAN, Jordi. *Dakota*, Barcelona: Ed. Institut del Teatre, 1996 (Biblioteca teatral).

consciència i manca de moralitat», tal com reconeix que escriu totes les seves obres. A *Paraules encadenades*, la presumpta homosexualitat reprimida del protagonista apareix finalment com el factor motriu del seu conflicte i, per extensió, del viatge tràgic a què es veu abocada la seva innocent antagonista. Un as amagat, que apareix al final del trajecte, quan l'autor necessita una raó de ser per a tanta crueltat: «En aquell cas, em funcionava que el protagonista fos homosexual; i no em vaig plantejar que si ho feia, la gent pensés que els homosexuals fossin uns psicòpates.» De ben segur que ningú no s'ho va ni tan sols plantejar en termes ètics;

som al teatre, al món de la ficció, les lleis del qual haurien de ser sempre unes altres lleis.⁷

EL MÈTODE GRÖNHOLM I CARNAVAL

La primera ha estat més de tres anys i tornarà en breu a la cartellera d'un dels primers teatres de Barcelona, és un dels èxits indiscutibles dels darrers deu anys i, a banda d'escenificar-se a Madrid, es continua representant simultàniament a països d'arreu del món. La història d'un executiu sotmès a un pèrfid procés de selecció de personal d'una important empresa; el

joc d'una rata i tres gats, tancats en una sala d'espera. I amb aquesta arrencada, dues hores de diàlegs enginyosos, proves de força intel·lectual, trencaclosques verbals, xantatges emocionals i altres cabrioles que mantenen un ball de disfresses on ningú no s'arrisca a donar-se per vençut. Què ha arrossegat i arrossega centenars de persones que diàriament segueixen captivades per les cuites d'aquests quatre negociadors sense escrúpols? La identificació? La reconstrucció fidel d'un univers quotidià? La bellesa d'una posada en escena plàstica i suggeridora? Cap d'aquestes raons. El públic que ha omplert —i sembla ser que omplirà de nou— el Teatre Poliorama de la Rambla de Barcelona ho fa perquè es diverteix, perquè no passa ni un sol instant desconnectat de l'acció que té lloc just davant del seu nas, dalt l'escenari; perquè tot pot ser fonamental per descobrir l'enigma, perquè les rèpliques són eficaces, certes, vibrants i punyeteres, perquè l'acció no descansa, i perquè hi ha una càrrega emocional —en el sentit literal del terme, aquell que ens recorda que l'emoció és un moviment

de l'ànima— que ens pertorba fins al moment exacte en què s'obren els llums de sala. Siguem francs: en quantes ocasions rebem aquesta pluja d'estímul continuada quan som al teatre? Tantes com visites fem a les sales de cinema?

Galceran vol fer pel·lícules. De fet, ja ha participat en l'escriptura d'alguns guions cinematogràfics i televisius. No se n'amaga, i ho demostra amb la seva darrera obra, *Carnaval*. En aquesta ocasió, i recuperant el to que encetava amb *Paraules encadenades*, l'autor torna al terreny del *thriller*. Però en aquest cas no mostra els signes de l'horror a cara descoberta; un grup de policies investiga el segrest d'un nadó que és retingut per un personatge misteriós que amenaça de fer esclatar el cos de l'infant en qüestió de minuts. Els agents, acompanyats per la jove mare del nen, contemplen a través d'un monitor la imatge de la criatura, mentre engeguen tots els engranatges policials a fi i efecte d'esbrinar la identitat del criminal i evitar que s'acompleixi l'amenaça. Som doncs, davant d'un típic compte enrere, en què el desenllaç catastròfic és

⁷ Respecte d'aquest text, és útil repassar les anotacions fetes per Enric Gallén en el pròleg de l'edició catalana del text: «L'obra (*Paraules encadenades*) m'ha recordat dues pel·lícules: *El col·leccionista* (*The collector*), de William Wyler (1965), i *La huella*, de Joseph L. Mankiewicz (1972); (...) veig un vincle entre aquesta obra i *El verí del teatre* de Rodolf Sirera. Però ni el context, ni la concepció, ni l'ambició, ni els interessos teatrals de Galceran tenen res a veure amb els de Sirera o d'altres dramaturgs que l'han precedit.» Sobre la producció completa de l'autor, Gallén elabora la següent teoria: «Les constants són la comèdia com a gènere; més o menys extremada, esbojarrada, amb molta acció i intriga convencionals, i situacions de caràcter vodevilesco, entroncant amb la tradició del teatre de boulevard, i amb la nord-americana de postguerra (Neil Simon); en moments, els deriva cap a la comèdia negra, amb personatges que pertanyen a la classe mitjana: tips, emancipats, amarats de conflictes sentimentals que volen resoldre amb un cert pragmatisme i una actitud amoral. Aparentment viuen en el millor dels mons possibles, però a la pràctica, la realitat els provoca el mateix temor o desencís que a la resta de mortals. Són éssers que mostren la seva impossibilitat per accedir a la felicitat absoluta.» Pròleg d'Enric Gallén a GALCERAN, Jordi. *Paraules encadenades*. València: Teatre 3i4, 2001.

anunciat de bon començament; la presència desconsolada d'una jove mare innocent incrementa el pes emocional de la intriga, i l'espectador no pot deixar de bategar compassant els moviments del grup de personatges que al llarg de tota la funció fan i desfan per interceptar el malvat que els tenalla.

Un nou text, una nova dosi d'aventures que esgarrapen l'espectador sense deixar massa espais per a la reflexió. Galceran ens clava a la butaca, i busca els ulls de cadascun dels que han anat a veure la funció, conduint-los la mirada, com han fet al llarg de cent anys els grans mestres del primer pla cinematogràfic. Ell no crea un diàleg entre llenguatges; no especula amb les possibles filtracions que es poden produir entre cinema i teatre. Galceran escriu històries amb presentacions contundents, nusos fermes com forrellats, i desenllaços efectius que mai no deceben ni detenen el sanglot. I ho fa sense parlar-nos d'art, sense inculcar-nos discursos moralitzadors, sense lliçons de dramaturgia ni sobreesforços hermèutics. Sense complexos, l'últim fenomen del teatre català ens mostra

l'altra cara d'una inveterada moneda: la del teatre de les emocions, oposada a la del teatre de les idees. I qui negaria l'evidència? Si no fos perquè té dues cares, la moneda no seria el que és, ni tindria cap valor.

Pere Riera
és dramaturg i guionista.