Teatre català contemporani.
Monografia : *Entorn de l'obra de Jordi Galceran*
Sota la direcció de Maria Llombart Huesca.
Traverses-estudis catalans, *Université Paris 8*
Equip d'estudis transversals, *Universitat d'Alacant*

Taula de matèries

Introducció. Maria Llombart Huesca (Univ. Paris 8)

Primera part : teatre català contemporani

Gabriel SANSANO (UA/IIFV).
Literatura dramàtica contemporània (1950-2000)

Carles BATLLE (autor teatral).
Nova dramatúrgia catalana. Nou idees per fer balanç.

Dari ESCANDELL (UA).
Reflexions teòriques sobre el teatre en els dietaris de Puig i Ferrater.

Anna ESTEVE (UA).
Visions del teatre a través del dietaris de dramaturgs catalans contemporanis.

M. Angels FRANCES (UA).
La imatge contemporània de la dona en el teatre de Montserrat Roig.

Amador CALVO RAMON (Univ. Paris 8).
L'obra teatral de Jordi Pere CERDA.

Segona part : "Aproximació a l'obra dramàtica de Jordi Galceran"

Jordi Galceran : Obra

Núria SANTAMARIA (UAB).
Visió panoràmica de l'obra de Galceran.

Esteve SOLER.
Dramatúrgia de la comèdia.

Michel MARTÍNEZ ((Univ. de Rennes).
« *Dakota* de Jordi Galceran » o un teatre català comercial de qualitat.

Natasha LEAL.
Del teatre al cine. *Paraules encadenades de Jordi Galceran.*

Pere RIERA.
Una dramatúrgia desacomplexada, o l'altra cara de la moneda. Aproximació còmplice a l'obra de Jordi Galceran.

Entrevista a Jordi GALCERAN,
per Maria Llombart.

INTRODUCCIÓ

MARIA LLOMBART HUESCA

Université Paris 8

A principis del 2006 van tenir lloc, a París, unes Jornades Internacionals sobre Teatre Català Contemporani organitzades pel grup de recerca *Traverses-estudis catalans* de la *Université Paris 8*. L'objectiu era reflexionar sobre la situació del teatre català contemporani i analitzar amb deteniment la trajectòria de dos dels principals dramaturgs actuals, presents ambdós a la trobada : Josep Maria Benet i Jornet –*L'habitació del nen* era part del programa de l'*agrégation*[1] d'espagnol d'aquell any– i Jordi Galceran –de qui l'Aula de Teatre de la Universitat d'Alacant, que s'havia desplaçat a París, representà *Dakota*–.

D'aquelles jornades es va preveure l'edició de dos volums : un primer, dedicat a *L'habitació del nen* i a la figura de Benet i Jornet i que, coordinat per Montserrat Prudon, fou publicat a les *éditions l'Amandier* de París el 2007[2]; i un altre, consagrat al teatre català contemporani i a l'obra de Jordi Galceran.

Presentem avui el segon volum, que es vol, d'una banda, una aportació a l'estudi i difusió del teatre català de la segona meitat del segle XX i, de l'altra, pretén apropar-nos una mica més a l'obra d'un dels autors de teatre més valorats a Catalunya i un dels principals referents internacionals de la dramatúrgia catalana actual. A les intervencions que foren presentades durant les jornades[3], hem cregut convenient incloure un seguit d'articles que es van sol.licitar a diferents estudiosos i que completen l'edició.[4] La nostra proposta ha estat donar la veu tant a professionals de l'escena com a crítics literaris, investigadors i professors universitaris, tots ells interessats des de diferents òptiques pel món de la dramatúrgia.

El volum consta de dues parts. Els sis articles de la primera, sota el títol genèric de "Teatre català contemporani", ofereixen una panoràmica de l'evolució viscuda pel teatre català al llarg de la segona meitat del segle XX, ja sigui a partir d'articles de reflexió com d'estudis de cas. Hi distingim tres blocs :

En els dos primers articles el centre de la reflexió és la situació general del teatre català. **Gabriel Sansano,** de la Universitat d'Alacant, inaugura el volum amb una retrospectiva de

[1] Oposicions per a catedràtic d'institut a França
[2] Montserrat Prudon (dir.), *Autour de l'oeuvre de J.M. Benet i Jornet*, Paris, éd. de l'Amandier, 2007.
[3] Amador Calvo, Dari Escandell, Anna Esteve, Maria Àngels Francés, Natascha Leal Rivas.
[4] Carles Batlle, Michel Martínez, Pere Riera, Biel Sansano, Núria Santamaria, Esteve Soler.

l'evolució de la literatura dramàtica catalana des dels anys cinquanta –amb la relativa represa del teatre català sota el règim franquista–, fins a l'actualitat. Aquesta progressiva evolució cap a la modernització ens és presentada en el seu context històricosocial, i hi veiem circular autors, obres, entitats, grups i companyies teatrals de Catalunya, del País Valencià i de les Illes Balears.

El text de Sansano es complementa amb el de Carles Batlle, que adopta la perspectiva del dramaturg que viu en primera persona la situació del teatre català. **Batlle,** professor i dramaturg confirmat, fa un balanç del que defineix com a "nova dramatúrgia catalana" i examina les característiques d'aquesta. Constata, entre d'altres, la revifalla del teatre de text i destaca l'aparició de nous escriptors amb noves inquietuds.

En un segon bloc, els articles de **Dari Escandell** i d'**Anna Esteve** aborden el que es coneix com a "literatura del jo", a partir de la imatge que diversos dramaturgs ofereixen del teatre en els seus dietaris i diaris. **Escandell** se centra en la figura de Joan Puig i Ferreter. El polèmic escriptor exposa en els seus escrits el que l'hauria portat a abandonar el gènere teatral i mostra el costat més fosc de les relacions humanes en aquest medi. **Anna Esteve**, especialista també en literatura autobiogràfica, ofereix amb el seu treball una panoràmica de la presència del teatre en els diaris i dietaris de diferents autors d'aquest darrer segle, i s'atura en els escrits de Feliu Formosa.

Els dos textos que segueixen, de **Maria Àngels Francés** i d'**Amador Calvo,** centren els seus treballs en l'anàlisi detallada de determinades obres i personatges –en ambdós casos femenins– de la dramatúrgia catalana contemporània. **M. Àngels Francés** tracta el personatge femení de l'únic monòleg de teatre de Montserrat Roig, "Reivindicació de la senyora Clito Mestres", situant el personatge en el seu context social i mostrant la seva evolució. **Amador Calvo** compara amb precisió les semblances i les diferències entre "Quatre dones i el sol", de Jordi Pere Cerdà i "la casa de Bernarda Alba" de Federico García Lorca, a partir fonamentalment de les protagonistas femenines, filles/víctimes totes elles del moment que els tocà viure.

La **segona part** del volum, que du per títol "Aproximació a l'obra dramàtica de Jordi Galceran", se centra en la dramatúrgia d'aquest autor, considerat una de les veus més reconegudes del teatre català contemporani. Les seves obres han estat fins avui representades a Catalunya, a d'altres indrets del territori espanyol, a França, a Mèxic o a Hongria. Els articles de **Núria Santamaria, Pere Riera** i **Esteve Soler** s'apropen a l'obra global del dramaturg, cadascun des de la pròpia perspectiva i formació, situant-lo en el seu context

social i oferint d'aquesta manera una acurada comprensió dels eixos de la seva dramatúrgia. Alguns dels temes tractats els reveiem en els diversos articles, però cadascú l'aborda diferentment. Entre moltes altres qüestions, subratllem la insistència de Galceran en deixar clar que el seu objectiu com a dramaturg es limita a divertir i divertir-se explicant històries, argument però rebatut per tots els autors.

El ric i documentat article de **Núria Santamaria,** professora a la Universitat Autònoma de Barcelona, ens ofereix un recorregut per l'obra de Galceran des dels seus primers èxits fins a l'actualitat, tot i aprofitant de l'ocasió per fer un retrat de la realitat teatral catalana coetània a l'autor. Santamaria investiga les bases de la comicitat en les obres de Galceran i la seva capacitat per mantenir la tensió, la sorpresa i l'expectació. De l'autor, destaca els mecanismes per atraure i sorprendre el lector/espectador i amb això la seva capacitat per construir obres amb "calaixos amb doble fons".

Pere Riera, dramaturg ell mateix i professor de teoria teatral, observa les claus de l'èxit de la teatralitat de Jordi Galceran, al qual defineix com el darrer "gran fenomen de la dramatúrgia catalana", i estableix una comparació amb un altre autor de la mateixa generació, Sergi Belbel, amb qui, d'altra banda, Galceran ha col·laborat en diverses ocasions.

Esteve Soler, per la seva part, es proposa analitzar el "mètode" de Jordi Galceran a partir fonamentalment de les declaracions del mateix dramaturg. Soler subratlla, a més de la seva "habilitat" per a la comèdia, el rol que fa jugar al públic. I en aprofundir en els personatges de les seves obres, destaca l'escissió que es produeix entre la imatge públicosocial d'aquests i llur personalitat de fons. Interessants són els comentaris que fa de la recepció que tenen determinades peces de Jordi Galceran, segons la manera en què el director decideixi escenificar el text.

Quant als dos darrers articles d'aquest volum, aquests estudien des de perspectives molt diferents una peça teatral de Galceran. **Michel Martínez** se centra en *Dakota*, de la qual destaca la seva qualitat literària i que permet de "prendre el pols" de la societat catalana contemporània reflectint en realitat una societat deshumanitzada. Martínez se centra en primer lloc en els sots-gèneres còmics utilitzats, per aturar-se a continuació en els somnis i el seu llenguatge, en l'ús que de la llengua es fa en l'obra i en el que això reflexa de la societat catalana.

Per últim, el text de **Natasha Leal** se centra en l'adaptació al cinema de *Paraules encadenades*. Després d'unes reflexions generals sobre el lligam entre cinema i teatre, els diferents processos de recepció en ambdós registres i les conseqüents diferències en els

recursos i llenguatges utilitzats, Leal fa una introducció sobre les relacions entre ambdues arts a Catalunya / Espanya abans de passar a l'anàlisi acurat de l'obra en qüestió.

El volum es clou amb una **entrevista a Jordi Galceran**, en la qual l'autor valora la situació del teatre català d'avui en dia i la compara amb la de l'espanyol. L'autor ens parla de la seva obra i del que ell pretén en realitzar-la, més enllà del que la crítica i/o el públic hi puguin veure després. En el procés que engloba la creació teatral, cadascú viurà l'obra a la seva manera, i la veu de l'autor no s'haurà de confondre amb la del lector, el públic, el crític o l'investigador.

Bona lectura !

LITERATURA DRAMÀTICA CONTEMPORÀNIA (1950-2000)[1]

Gabriel SANSANO

Universitat d'Alacant/IIFV

1. Introducció

Intentar esbossar en unes poques pàgines l'evolució, no del teatre català, sinó de la literatura dramàtica al llarg de la segona meitat del segle XX, implica assumir molts riscos derivats de la necessària utilització d'esquemes de síntesi que, al capdavall, no deixen de ser reduccionistes i simplistes. Però fent de la necessitat virtut, i amb la intenció de limitar fins on ens serà possible la superficialitat que es pot derivar d'una voluntat sintetitzadora, començarem per recordar algunes qüestions bàsiques relatives al context que, creiem, ajudaran el lector a fer-se una idea dels matisos que cal apreciar en la nostra exposició. Es tracta d'una contextualització, també elemental, dels components historicosocials sobre els quals s'assenta aquesta escriptura dramàtica i, per extensió, tota l'activitat escènica que aquí ens interessa.

En aquest treball partim de la voluntat d'intentar acarar i encaixar el conjunt de la literatura dramàtica feta en els territoris de parla catalana, però d'una manera singular d'aquells que han generat una dinàmica teatral rellevant, a saber, les Illes Balears, el País Valencià i Catalunya, territoris reduïbles en bona mesura a llurs capitals, on es concentra l'activitat escènica. Sobre aquests, cal remarcar tres fets essencials que els caracteritzaran durant el primer terç del segle: el primer, de caràcter socioeconòmic, és la dinàmica diferenciada que es donarà a Catalunya, una societat industrialitzada amb una concentració demogràfica important a la capital, Barcelona, i amb un rerepaís de caràcter agrícola, però amb nuclis industrials dispersos, enfront d'unes societats valenciana i balear de caràcter agrícola, amb algun nucli comercial o industrial aïllat (en el cas valencià);

[1] Atés el caràcter descriptiu i de síntesi d'aquest treball, adreçat a un públic no iniciat, he prescindit de l'aparat crític. Remetem el lector interessat a la bibliografia selecta que es recull al final.

el segon, de caràcter més políticoadministratiu, el fet que Catalunya, a diferència del País Valencià i les Illes, a partir de 1914 i, pràcticament fins a la dictadura del general Franco, disposarà d'una forma o altra d'administració autònoma i dinàmica que, sota l'òptica de la reforma social, posarà l'accent en la modernització de les infrastructures de comunicació, de l'ensenyament i de la formació laboral i tècnica, amb una vocació clarament europeista i amb una aposta decidida per la llengua i cultura pròpies. El País Valencià i les Illes Balears continuaren sent administrades segons els interessos del caciquisme polític, en termes generals molt conservador i immobilista;

en tercer lloc, derivat dels dos punts anteriors i en el marc d'aquell suport a la llengua i cultura pròpies i de clara voluntat de connexió amb Europa, Catalunya s'esforçà a reforçar i modernitzar la pròpia tradició teatral, basada tant en la consolidació d'infrastructures dramàtiques (espais, autors, directors, actors, etc.), com en la traducció al català de la major part de les novetats internacionals que oferia la literatura dramàtica. Per contra, a Mallorca i a València, principals ciutats dels seus territoris, es consolidarà el prejudici heretat de l'últim terç del segle XIX segons el qual el teatre culte i modern s'havia de fer (o d'escriure) en castellà. Per exemple, les traduccions es vehiculen únicament en aquesta llengua, mentre el català quedava reduït al teatre còmic i de costums, sense cap mena d'ambició escènica. Les excepcions seran insignificants.

El que acabem d'exposar és susceptible de ser puntualitzat, però malgrat això, *grosso modo*, aquesta descripció pot ajudar a entendre algunes coses. Així, Catalunya, a partir de 1900, amb una classe social que vol ser hegemònica al seu país i que denuncia el caciquisme polític espanyol, jugarà fort per la llengua i pel teatre propis –una altra cosa és si es decanten per un teatre estèticament més conservador o més renovador–, a València i a Mallorca les classes dirigents continuaran sent clarament sucursalistes de Madrid i defensaran el joc del caciquisme polític construït al voltant de la monarquia, a fi que les coses no canvien. La dinàmica diferent (econòmica, social i cultural), es traduirà en situacions difícils d'acarar: així, mentre que a les Illes o al País Valencià el sainet costumista (i les seues derivacions) serà "el teatre" (sempre amb una connotació de cosa de classes populars i clarament diferenciat del *Teatre* culte, sempre fet en castellà), a Catalunya s'hi pot parlar de generacions successives de dramaturgs, si fa no fa,

“nacionals”: Soler i Guimerà; Iglésias, Rusiñol, Gual o Pous i Pagès; Sagarra, Soldevila i Oliver; gairebé amb una infrastructura teatral al mateix nivell i amb actrius i actors tan coneguts (i reconeguts) com Margarida Xirgu o Enric Borràs, entre molts altres. L’escenografia o la incipient direcció escènica mereixerien una altra enumeració a banda, en la qual no entrarem.

L’inici de la Guerra d’Espanya i la posterior revolució, que s’allargaran durant tres anys (1936-1939), introduí nous matisos a les dinàmiques d’aquests territoris. Així, mentre que la rebel·lió militar contra la II República espanyola va triomfar a les Illes Balears des del seu inici (juliol de 1936), afegit al seu caràcter insular, es pot dir que la cruesa del conflicte bèl·lic gairebé no hi va ser present (una altra cosa va ser la repressió sobre els sectors demòcrates i republicans), al País Valencià i a Catalunya, la guerra civil no sols s’hi va allargar durant tres anys, sinó que, a més, van ser els darrers territoris que plantaren cara als militars colpistes. Així, d’un costat, Mallorca pràcticament no va conèixer la violència dels enfrontaments armats i des del primer moment va ser administrada pels militars i civils revoltats, amb la qual cosa la cultura autòctona de caràcter tradicional i costumista continuà sobrevivint com un tret més de la singularitat insular. A València, la repressió, les depuracions i els desterraments van ser cruels i sagnants, però el català i la cultura valenciana que, igual que a Mallorca, no havien sabut consolidar unes infrastructures mínimes de modernització, van ser utilitzats per les autoritats de la dictadura per mostrar un cert color local, de tarannà folklòric, sense deixar en cap moment que poguera aspirar a res més.

El cas de Catalunya, que visqué un grau de repressió semblant al del País Valencià (quan no major) és totalment diferent. Aquesta, després de la dictadura de Primo de Rivera (1923-1929) –que havia suprimit la Mancomunitat de Catalunya creada l’any 1914–, disposava des de l’any 1932 d’un Estatut d’autonomia aprovat per les corts republicanes, que li permetia disposar d’un govern autònom, conegut com Generalitat de Catalunya, amb unes relativament àmplies facultats polítiques i administratives, el qual estigué actiu pràcticament fins a la fi de la guerra (1939). Fins i tot, continuà existint de forma simbòlica en l’exili i (sent generosos) fins a l’any 1977, en què Josep Tarradellas, darrer president de

la Generalitat a l'exili, tornà a Catalunya, amb el reconeixement tàcit d'aquesta condició per part del govern espanyol.

Així, en instaurar-se la Dictadura de Franco a tot Espanya, s'hi imposà el decret del 5 d'abril de 1938, signat a Burgos, segons el qual quedava derogat l'Estatut de Catalunya i l'única llengua oficial era l'espanyol. A Catalunya la prohibició s'imposà *de iure* i *de facto*, mentre que a Mallorca i a València, fou més *de facto* que *de iure* atés que, com hem dit, en els anys precedents cap de les dues societats no havia assolit cap infrastructura cultural o de defensa de l'idioma sòlida. La tònica general fou la d'autoritzar sempre a instàncies de part i després de ser sotmeses a censura prèvia únicament les representacions tradicionals (pastorets, sainets i comèdies costumistes, alguna passió, etc.), gairebé sempre reduïdes a espais subalterns (parròquies, centres associatius de caràcter cristià, associacions festeres, etc.), uns espectacles que rarament assolien un caràcter comercial sinó, més aviat, de lleure familiar o devot. S'intentava reduir l'expressió teatral a mer *patois* de sectors socials menestrals, rurals o innocus socialment, allunyada de qualsevol connotació cultural moderna o significativa.

Aquesta situació, particularment a Catalunya, oscil·là en paral·lel a l'evolució de la Segona Guerra Mundial: des de l'expansió triomfal d'Alemanya i Itàlia (amb les quals col·laborava la dictadura franquista), fins a la progressió victoriosa dels aliats, amb els quals la dictadura començà a fer gestos per maquillar el caràcter antidemocràtic del règim de Franco. No obstant això, l'activitat teatral habitual i oficial fou únicament en castellà i, sobretot, representada per les companyies i obres que venien de Madrid, que abonaven la difusió d'un teatre escapista i allunyat de qualsevol connexió amb la realitat.

A Catalunya, atés el grau de compromís de gran part dels intel·lectuals, escriptors, artistes o dirigents polítics amb la II República o amb la Generalitat, per a molts l'únic camí possible fou el de l'exili (França, Mèxic, Xile, etc.), com fou el cas de Carles Soldevila, Xavier Benguerel o Joan Oliver, entre moltíssims altres escriptors. Alguns altres que no marxaren, enfonsats moralment juntament amb la legalitat republicana i catalana, i la defensa de la cultura i de la creativitat que aquestes representaven, conegueren una forma d'"exili interior" i s'acolliren al silenci i la seua obra, iniciada en els anys anteriors a la rebel·lió militar, es veié estroncada i a penes si tornaren a publicar o a representar cap obra

dramàtica. Millàs-Raurell o Carme Montoriol poden ser exemples ben il·lustratius d'aquest emmudiment per a l'escena.

Així, en els primers anys sota el franquisme, amb una llengua única obligatòria (que no era la pròpia), amb unes infrastructures teatrals anul·lades o reconvertides i "depurades", quan no prohibides i incautades, amb molts dels professionals a l'exili, el panorama era desolador. Els professionals de l'escena que restaven i els era permés de treballar, ho havien de fer en castellà o renunciar-hi. O simplement, escriure pel al silenci...

2. La literatura dramàtica catalana sota la dictadura franquista

El mes de febrer de l'any 1946, l'ONU condemnà el règim de Franco, i aquest, en el marc del seu autoritarisme, hagué de fer algunes concessions per tal de mostrar una imatge més amable cap a l'exterior i aconseguir una certa legitimació internacional. Primer, a través d'un conveni de col·laboració amb els EUA (1953) i, després, amb la seua admissió en la mateixa ONU (1956). És en aquest procés de maquillatge de la dictadura que cal emmarcar l'autorització definitiva de representació comercial d'obres en català de l'any 1946 (sempre sotmeses a la censura prèvia), moment en què només Catalunya podia "recuperar" algun dramaturg de prestigi. Així, gradualment, les obres d'alguns autors "clàssics" (en general ja desapareguts), van començar a ser autoritzades: Frederic Soler, Àngel Guimerà, Santiago Rusiñol, etc.

No obstant això, la novetat més significativa fou la de Josep Maria Sagarra, l'autor més popular en els escenaris de final dels anys vint i de la dècada dels trenta, que tornà a omplir els teatres amb les seues obres neoromàntiques i en vers. Era un teatre que podia ser considerat com ja "superat", però una bona part del públic hi retrobava uns sentiments aconhortadors, un tros d'identitat i un idioma que, després de tres anys de guerra i immersos en una postguerra doble, devia resultar càlid i balsàmic. Sagarra, que també intentà algunes aproximacions als corrents teatrals europeus (*La fortuna de Sílvia* 1947, *Galatea* 1948) o que realitzà traduccions (que encara no hi havien estat autoritzades i que per tant no podien ser posades en escena: Shakespeare, Molière, Pirandello o Goldoni), veié com el seu públic rebutjava aquells experiments i tornà al teatre ben fet i en vers.

En aquesta línia de la *pièce bien faite* també destacaren altres autors de preguerra com Lluís Elías (*Bala perduda*, 1950, o *Romeu de 5 a 9*, 1957), Xavier Regàs (*Camarada*

Cupido, 1956,), Salvador Bonavia, etc. amb peces dramàtiques de caràcter jocós, amb el qual el públic reia i s'oblidava de la cruesa del viure de cada dia. A partir de peces com *Romeu* o *Camarada*, adquirí popularitat un actor controvertit del teatre català d'aquests anys, Joan Camprubí, conegut còmicament com Joan Capri. Aquest s'especialitzà en monòlegs de caràcter còmic de gran acceptació popular. Josep Maria de Sagarra adaptà per a ell *L'avar*, de Molière o *El casament*, de Gògol sota els títols d'*El senyor Perramon* (1960) i *El fiscal Requesens* (1963), que Capri convertí en grans èxits de públic.

A Mallorca i a les Illes, on no hi havia cap tradició dramàtica sòlida que calgués recuperar, l'únic teatre en català que continuà existint fou el costumista i popular, amb un caràcter marginal o episòdic, relacionat sempre amb el tipisme folklòric, o gairebé. El "teatre regional", servit per algunes companyies especialitzades en aquest teatre costumista, sorgiren a final de la dècada dels anys quaranta i acompliren la funció d'oferir unes comèdies de costums, amb un humor dolç i casolà, sense gaire ambicions. La companyia Artis, amb actors tan populars com els germans Cristina i Joan Valls o Xesc Forteza, i autors com Gabriel Cortés o, amb un afany de renovació del gènere representat per Pere Capellà (que feia servir el pseudònim de Mingo Revulgo) o Joan Mas en poden ser un bon exemple. Òbviament els noms i els intents d'innovació no s'exhaureixen aquí.

A València, els dramaturgs de preguerra continuaven, si fa no fa, en la línia de refregir els temes i les facècies dels sainets i la nòmina d'autors és extensa. De fet, aquest gènere continuà disposant d'escenaris més o menys regulars fins a la segona meitat de la dècada dels anys 50. No obstant això, s'hi donaren alguns intents de fer rebrotar el bo i millor del vell tronc de la comèdia de costums, ja siga en mans d'un autor consolidat en els anys vint com Faust Hernández Casajuana, ja siga amb nous autors com Martí Domínguez Barberà (*Les Malaenes*, 1947). Uns i altres no tenien altra ambició que distreure, aconhortar i fer riure una societat que no els exigia res més.

Amb aquesta situació comercial i populista, les alternatives teatrals arribaven per diverses vies. Una, de la mà del teatre d'aficionats que, amb directors com Esteve Polls, oferia espectacles que, malgrat la manca de mitjans i de la base actoral, no poques vegades estaven per damunt del vol gallinaci de bona part de l'escena comercial. D'aquestes

bambalines sorgiren, entre altres, actors com Adolfo Marsillach i actrius com Núria Espert, que així que pogueren marxaren cap a Madrid i es professionalitzaren en l'única escena que els permetia fer-ho, en l'espanyola, on feren carrera, fins al punt d'esdevenir-ne protagonistes parcials de la seua renovació.

Però si aquests pogueren iniciar la seua carrera professional, en part fou gràcies a una altra de les alternatives teatrals de la primera postguerra: el denominat *teatro de cámara y ensayo* o teatres-club. A l'ombra de l'organisme de Teatro Español Universitario (TEU), sorgiren aquests cenacles teatrals que, amb freqüència, també es trobaven lligats a centres catòlics. Es tractava d'unes sessions, normalment relacionades amb ambients juvenils i universitaris, de caràcter reduït i esteticista, de públic limitat, que permetien algunes posades en escena més arriscades i innovadores, si fa no fa, del teatre que s'havia produït o s'estava produint arreu d'Europa. Es tractava de muntatges per a una única funció (o dos o tres més), sempre fora del circuit comercial i als quals podia accedir un públic restringit. Aquest teatre no tenia res a veure amb el català, però sí que permetia entreveure altres obres més innovadores.

No obstant això, la via més innovadora del teatre català sorgí dels mateixos escriptors i dramaturgs catalans: els de l'exili "interior" i aquells altres que, com Joan Oliver, començaven a tornar de l'exili "exterior". Així, per exemple, Salvador Espriu escriurà *Primera història d'Esther* (1948), en tant que homenatge a la llengua i cultura catalanes i, inicialment, no pensada per a ser representada. També són els anys que inicia la seua poesia escènica Joan Brossa, amerada d'elements avantguardistes molt diversos. O Manuel de Pedrolo, que s'introduirà en el teatre a cavall de l'existencialisme i l'absurd.

En iniciar-se la dècada de 1950, es pot dir que s'hi havia arribat a una aparent normalitat, des del punt de vista que s'hi podien publicar i representar obres de teatre en català, com es pot deduir de tot el que hem exposat. Hi quedaven excloses les traduccions i, a més, la censura prèvia persistia. Per això mateix alguns d'aquests dramaturgs, en no poder parlar de la realitat, si fa no fa, seguiren un model semblant al de Jean Anouilh (*Antigone*, 1944) i feren servir la mitologia clàssica o els temes extrets de l'*Antic Testament* per parlar del present sota la màscara de la cultura antiga. Això és el que havia fet Espriu amb *Primera història d'Esther*, on fa servir la història d'Ester i la persecució dels jueus (Ester,

1-8), com a metàfora de la situació de Catalunya i de la cultura catalana. O com ja havia fet només acabar la Guerra d'Espanya, amb *Antígona* (1939) o anteriorment amb *Fedra* (1937), que havia adaptat al català a partir del text del mateix títol de Villalonga, i que Espriu editarà l'any 1955, juntament amb *Antígona*.

Tot aquest teatre, com el de Joan Brossa o el de Manuel de Pedrolo, era un teatre "escrit", de lectura privada i que no tenia cap possibilitat de ser posat en escena: ara per la censura, després per la manca d'"empresaris" i d'espais, i darrerament, potser per la manca d'un públic preparat per a descodificar unes obres que adoptaven estètiques i llenguatges innovadors i que, alhora, necessàriament havien d'emmascarar-se per enfrontar-se a la censura.

3. Cap a la modernització del teatre

En el context dels grups de *cámara y ensayo*, però deslligat totalment del TEU i com a culminació d'altres iniciatives més o menys soterrades de la cultura catalana, l'any 1955 es creà l'Agrupació Dramàtica de Barcelona (ADB). Aquesta societat no fou un grup més de *cámara*, sinó que durant la seua breu existència sabé catalitzar bona part dels anhels de recuperar una línia de teatre català modern, i ràpidament hi congregà al seu entorn bona part del gremi que maldava per donar forma a aquest nou teatre. Pedrera d'actors, d'actrius, d'escenògrafs, de directors, de dramaturgs, l'ADB apostà únicament pel teatre en català i "donà eixida" a, posà en escena, algunes de les obres que romanien als calaixos dels escriptors o que tan sols havien arribat al format de llibre però no als escenaris. Així estrenà *Primera història d'Esther* (febrer 1957), *Cruma*, de Manuel de Pedrolo (juliol); *Parasceve*, del mallorquí Blai Bonet (octubre); *El cocktail dels acusats*, de Carles Soldevila (febrer 1958); *Antígona*, de S. Espriu (març); *La fortuna de Sílvia*, de Josep Maria de Sagarra (abril); *Ball robat*, de Joan Oliver (juny); *Homes i No*, de M. de Pedrolo (desembre); *Tu i l'hipòcrita*, de Maria Aurèlia Capmany (gener 1959); *L'hostal de l'amor*, de Ferran Soldevila (maig 1960); *Els condemnats*, de Baltasar Porcel (abril 1961); *Or i sal*, de Joan Brossa (maig 1961), o *Calpúrnia*, d'Alfred Badia (febrer 1962).

A més, els seus muntatges per a una o dues representacions, amb algun *bolo* en altres ciutats catalanes –també en funció única– acolliren textos de Joan Maragall, Josep Carner, J. Millàs-Raurell, Santiago Rusiñol, Emili Vilanova o Francesc Camprodon, entre

altres. Així, d'una banda, l'ADB amalgamava tres generacions diferents d'autors (els de preguerra, els sorgits per a l'escena durant la primera postguerra i els més joves que tot just s'iniciaven a la ratlla de 1960; de l'altra, repassava el *repertori* català tot incloent-hi algun clàssic viu com en Carner. Una cosa i l'altra conferien a l'ADB una pàtina de "teatre nacional" que pot ser considerada ridícula o hiperbòlica, però atesos els mitjans tan migrats amb què comptava i la capacitat demiúrgica i galvanitzadora que adquirí, no es pot negar que l'ADB marca en l'escena catalana un abans i un després. Sobretot si acarem el que era el "repertori" abans de l'ADB, i el que serà després.

Aquesta visió modernitzadora del teatre català quedava remarcada, de més a més, per la incorporació de clàssics universals: Shakespeare i Goldoni, Molière i Labiche, però també Txèkhov i Shaw, Paul Claudel i Jean Giraudoux, Jean Anouilh i Eugene Ionesco. A partir de 1959, aquesta aposta per la introducció de textos estrangers es veié reforçada per l'aparició de la col·lecció teatral "Quaderns de teatre" de l'ADB, que inclogué també peces de Tennesse Williams, Saunders Lewis, Friedrich Dürrenmatt i els ja esmentats Anouilh, Ionesco o Txekhov.

L'ADB fou prohibida per la dictadura franquista l'any 1963, quan tot just havia d'estrenar *L'òpera dels tres rals*, de Bertolt Brecht (novembre), la primera posada en escena d'un text de Brecht a tot l'estat. Malgrat la seua prohibició i desaparició, l'entitat havia sabut mostrar tot un ventall acolorit de les possibilitats que oferia el teatre modern i la nova literatura dramàtica catalana, en definitiva, el potencial del teatre català. Siga perquè l'ADB esdevingué una pedrera d'on van sorgir els protagonistes d'algunes de les iniciatives teatrals posteriors, siga per la seua capacitat d'integrar autors i estètiques diferents, aquesta fou molt més que una de les tantes agrupacions de *cámara y ensayo* o un simple teatre club de l'època. Fou sobretot una aposta per l'escena i la llengua catalanes.

Com hem pogut comprovar-hi, de l'àmbit balear s'hi havien afegit el poeta Blai Bonet, el prosista Baltasar Porcel, els quals havien intentat una renovació del teatre illenc partint de l'existencialisme. El primer, de Barcelona estant, amb *Parasceve* (1957), que ja hem esmentat i que és l'única obra seua conservada, i el segon, amb més insistència, amb *Els condemnats* (1958), estrenada a València i a Barcelona (1960 i 1961), o *La simbomba fosca* (1961) o *Èxode* (1962), entre altres. Ni un ni altre van trobar un acolliment mínim

fora de Barcelona. Ni a Mallorca ni a València trobaren un públic amatent, i la renovació de l'escena balear quedà encallada abans de començar. En una línia semblant cal considerar l'obra dramàtica de Llorenç Villalonga, incloent-hi els *desbarats*, Llorenç Moyà o Jaume Vidal Alcover, tot i que aquests mereixerien un comentari a banda.

A València, en aquests anys de final de la dècada dels cinquanta també s'hi va produir algun intent aïllat, unes vegades de la mà del Teatre-estudi de Lo Rat Penat, d'altres de forma més esparsa. Així, Francesc de P. Burguera havia traduït i estrenat a Sueca, el seu poble, *La Bona Nova Maria*, de Paul Claudel (1952), i escriví *L'home de l'aigua* (1958); Rafael Villar, edità *Vençut per la ironia* (1959), o Martí Domínguez, a partir d'un passatge bíblic, havia publicat i estrenat, *No n'eren 10?* (1960). Es tracta de mitja dotzena d'iniciatives o obres dramàtiques que intentaven dignificar i renovar l'escena valenciana i que, igual que les obres de Bonet i Porcel, tampoc no hi trobaren un clima receptiu, amb la diferencia que els títols valencians no arribaren a ser estrenats a Barcelona.

En aquesta ciutat, a partir de l'any 1960, l'altra entitat de referència fou l'Escola d'Art Dramàtic Adrià Gual (EADAG), fundada per Maria Aurèlia Capmany i Ricard Salvat, que ja havien participat en l'ADB. Concebuda com un centre de formació escènica alternatiu a les escoles oficials, totalment obsoletes (Institut del Teatre o Escoles Superiors d'Art Dramàtic), Salvat –que s'havia format teatralment a Alemanya– apostà decididament pels nous corrents europeus i, sobretot, pels models brechtians, dels quals esdevingué un gran difusor a tot l'estat espanyol. A més, l' EADAG combinava la formació amb el muntatge d'obres, fins al punt que a comptava amb un grup propi, creat en el marc dels de *cámara y ensayo*. Realitzà muntatges de textos de Manuel de Pedrolo, Joan Brossa, dels mateixos Salvat i Capmany i, sobretot, de Salvador Espriu, no tant a partir dels seus títols dramàtics, com de la resta de la seua obra literària. Si bé l'any 1962 havia estrenat *Primera història d'Esther*, dos anys abans havia realitzat un muntatge a partir de l'obra poètica *La pell de brau*, a la qual continuaren *Gent de Sinera* i *Antígona* (1963), i, sobretot, *Ronda de mort a Sinera* (1965), que esdevingué un espectacle de referència per la seua estètica *èpica* i que projectà l'obra d'Espriu arreu de l'estat espanyol. L'EADAG tampoc no oblidà els autors europeus i representà Ionesco, *La cantant calba* (1963), Brecht, *La bona persona de Sezuan* (1966) o Sartre, *Les mosques* (1968). Al capdavall contribuí decididament a la

renovació teòrica i pràctica del teatre, a la seua concepció i modernització. I sobretot a fer un teatre "més compromés i militant", amb una projecció internacional gairebé desconeguda fins aquell moment entre els grups de teatre.

Per aquesta escola passaren bona part dels actors, actrius, dramaturgs, escenògrafs o directors que després serien els protagonistes del teatre independent i impulsors de nous grups teatrals, gairebé ja al marge dels grups universitaris i de cambra i assaig, teatres estudi o teatres club. D'una manera o altra, amb ruptures i crisis diverses, l'EADAG continuà sota la direcció de Ricard Salvat, fins a la seua desaparició definitiva a finals dels anys setanta.

4. La nova literatura dramàtica i el teatre independent

Paral·lelament a l'activitat de l'ADB i l'EADAG, i dos anys després de la mort de Josep Maria de Sagarra (esdevinguda el 1961), es creà un premi per a textos teatrals amb el seu nom. El certamen es revelà molt rellevant perquè donà a conèixer alguns dels que després serien els noms de referència de la literatura dramàtica, encara en els nostres dies.

Així, l'any de la seua creació, el 1963, el premi va ser atorgat a Josep Maria Benet i Jornet, per *Una vella, coneguda olor*, que encetava una línia realista en sintonia amb el camí seguit per Buero Vallejo. Després el premi fou atorgat a Jaume Melendres, per *Defensa índia de rei* (1966), a Alexandre Ballester, per *Dins un gruix de vellut* (1967), o a Jordi Teixidor, per *El retaule del flautista* (1968). Però aquests i alguns altres que sorgirien d'altres premis teatrals, Ramon Gomis o Xavier Romeu, van veure com el seu teatre passava a un segon pla davant de l'empenta que estaven adquirint els nous grups teatrals.

4.1 Cap al teatre coral

De fet, al mateix temps que es va crear l'ADB i en els anys successius, es van constituir molts altres grups de *cámara y ensayo* els quals –cada vegada més distanciats de l'oficial Teatro Español Universitario (TEU)–, gradualment anaven explorant les possibilitats del nou teatre, els nous llenguatges, i adquirint una entitat pròpia, fins al punt que alguns a partir dels seixanta començaren a autodesignar-se com "experimentals". Pel que fa al nostre àmbit d'estudi, alguns d'aquests grups foren Palestra (creat a Sabadell l'any 1943), La Cazuela (Alcoi 1955), Pequeño Teatro de Barcelona (1957), Proscenius (Girona

1961), Teatro de Cámara de Valencia (1962), Teatre Experimental Català (Barcelona 1962), La Gàbia (Vic 1963), Bambalinas (Barcelona 1963), Art Viu (Manresa 1964), Gogo TEI (Barcelona 1964), La Carátula (Elx 1964), Grupo Experimental Cátaro (Barcelona 1965), Grup de Teatre Independent del CICF (Barcelona 1966), etc.

Deixant ara de costat l'evolució posterior d'aquests grups (desaparicions, col·laboracions, fusions i reconversions), si en fem un repàs molt per sobre, ens adonarem que realment molts pocs d'aquests havien assumit entre els seus objectius la recuperació i modernització de la pròpia tradició teatral catalana. Per a la major parts dels grups, el tema era irrellevant o ni se'l plantejaven, quedant supeditats a la inèrcia del teatre espanyol o que els arribava de fora, però en castellà. Altres no s'enfrontaven amb aquest problema perquè naixien adscrits a la recerca sobre formes de teatralitat molt específiques que prescindien de la paraula, com ara el mim, en la línia de Marcel Marceau o Jacques Lecoq. És el cas d'Els Joglars (Barcelona 1962).

De tots els que he esmentat, tan sols Teatre Experimental Català, Art Viu o Grup de Teatre Independent del CICF mostraren una aposta decidida pel camí iniciat per l'ADB i consolidat i modernitzat per l'EADAG, on molts d'aquests joves actors i actrius, directors, s'hi havien format i n'eren deutors. Això no lleva que aquest grup o aquell altre inclogueren algun text català entre els seus muntatges, ja fóra d'un clàssic o d'un autor contemporani. Però aquests muntatges eren l'excepció, no la norma en el seu funcionament.

Òbviament, tots aquests grups naixien i funcionaven al marge del circuit d'espais convencionals del teatre oficial i comercial. No hi havia empresaris, no hi havia primer actor o primera actriu, no hi havia "llista de la companyia", no hi havia un edifici teatral amb butaques i un escenari a la italiana. No només volien europeïtzar l'escena amb textos nous, sinó que també pretenien canviar la mateixa manera d'entendre el teatre i de *fer* teatre i, sobretot, de viure el teatre. Tant o més que representar Plaute o Ionesco, Shakespeare o Txekhov, Dürrematt o Pedrolo, el que adquiria un pes cada vegada més gran era la posada en escena, en detriment del text entés en un sentit tradicional o "literari". En aquest punt les diverses teories filosòfiques, estètiques o teatrals que recorrien tot Europa i el món occidental (existencialisme, absurd, realisme, Piscator, Meyerhold, Stanislawky, Brecht, expressió corporal, *happening*...), ameraren l'argumentari bàsic de molts d'aquests grups, dits *experimentals* per posicionar-se al marge dels simplement amateurs o dels de *cámara y*

ensayo convencionals. En aquesta conjuntura de posar en valor el treball de l'actor, de l'actriu, de l'escenògraf, del cos o del gest enfront de la paraula, del conjunt del grup en detriment de la tirania del text "literari o dramàtic de l'autor", el concepte de creació col·lectiva, coral, s'assentà amb força i la figura del director, en tant que "intèrpret màxim i director d'orquestra", creador últim, en sortí reforçada i elevada als altars de l'ofici teatral.

En aquesta conjuntura els autors dramàtics es trobaran amb el pas canviat. D'una banda, resultava difícil que les seues obres pogueren ser muntades en l'escena comercial, perquè tractaven temes i adoptaven punts de vista que els empresaris i al públic que hi acudia, no acceptaven; de l'altra, alguns d'aquests dramaturgs, sense cap lligam estable a cap grup concret, veuran que el seu teatre quedarà condemnat al calaix o al format de "llibre", sense cap garantia de pujar als escenaris o, en el "millor" dels casos, serà la idea inicial, la situació de partida d'un muntatge al llarg del qual el grup la farà crèixer fins al punt que en el moment de l'estrena, del text potser tan sols en quedarà el tema i algun dels personatges; finalment, d'altres, vinculats com a actors o com a membres de qualsevol grup, veuran també diluir-se la seua obra en haver d'exercir de dramaturgistes apedaçant i encadenant i encaixant textos d'altri per tal d'"alçar" una nova visió, lectura, etc. sobre temes concrets que les urgències del moment exigien al servei de la "creació col·lectiva" i de la "concepció" del director, i deixant de banda la pròpia obra.

4.2 El teatre independent

En la segona meitat de la dècada dels seixanta el concepte d'*experimental* (o fins i tot d'avantguarda) començà a conviure o a ser substituït pel d'*independent*, que ja duia implícit l'anterior, però que ara adquiria, a més, una declaració de principis, de rebuig del sistema teatral comercial i tradicional, i també de situar-se enfront del règim franquista. El concepte d'independent, en principi implicava la catalització de tot un seguit de conceptes que alguns grups de *cámara y ensayo* o experimentals havien anat introduint en l'escena, com a mínim, al llarg dels cinc-deu anys precedents. No obstant això, possiblement els elements que foren específicament detonants d'aquesta parcialment nova actitud arreu de la península ibèrica van ser la difusió de les teories de Jerzy Grotowski i el seu teatre-laboratori, l'etapa europea de la companyia nord-americana Living Theatre i la difusió del *happening* i, a distància, la introducció d'Artonin Artaud i el seu concepte de teatre de la

crueltat. Tot això sumat, és clar, a l'absurd, a conceptes com el teatre èpic, teatre-document (Peter Weiss), teatre pobre, compromís social, etc. que faran que el replantejament absolut del fet teatral. El teatre independent serà una declaració de principis estètics i ideològics que trobarà en els tres elements esmentats la pedra de toc de tots els altres.

Si ara intentàrem fer una *traducció* o translació d'aquests corrents teatrals a plantejaments concrets al si del teatre independent, podríem veure que entre els conceptes més comuns que hi haurà a la base d'aquesta manera de viure i de fer teatre, podem remarcar els següents:

.

i. El teatre independent no és un pas previ o intermedi fins arribar als teatres oficials i convencionals, tal com ho havien estat la major part del grups universitaris o de *cámara y ensayo*. És una finalitat en ell mateix.

ii. Nova concepció de la professió teatral i nou sistema d'explotació teatral, allunyats dels valors clàssics d'empresari, companyia estratificada, autors de moda, cartellera, gustos del públic, etc. i de qualsevol dependència de l'explotació comercial. Viuen per al teatre fins que un dia podran viure del teatre. Són treballadors del teatre, no artistes. De fet molts grups s'organitzen com una cooperativa de treballadors.

iii. Nou sistema d'explotació teatral. Davant de la manca de recursos econòmics, s'hi imposa una economia de recursos escenotècnics i d'*atrezzo* sobre l'escenari, fins que un dia puguen disposar d'un autofinançament estable.

iv. Es decanten per fer servir espais alternatius als "teatres" convencionals: associacions o aules culturals, aules universitàries, etc., mentre esperen disposar d'espais propis allunyats del circuit comercial: magatzems o velles fàbriques abandonades, algun teatre de barri tancat, etc.

v. Recerca d'una formació alternativa a la proporcionada pels centres oficials d'ensenyament de les arts escèniques, considerats obsolets i caducs. D'aquí que la companyia s'erigisca moltes vegades com a espai de formació. O, amb una altra intencionalitat, en *laboratori*, taller o estudi on realitzar les pròpies investigacions i experiments.

vi. Diferenciació absoluta entre literatura dramàtica i espectacle teatral. La primera pot ser

el punt de partida però no el nucli del muntatge final, fruit d'un procés dinàmic de creació col·lectiva.

vii. Recerca d'un llenguatge expressiu nou per a un teatre nou. Brecht, Artaud, etc. seran referents ineludibles.

viii. Valoració de l'expressió corporal, de la dansa i l'experimentació. Els avanços fets en el camp de la dansa contemporània, les teories de la biomecànica de Meyerhold, el *happening*, estaran en la base d'aquest nou llenguatge.

ix. Valoració del gest, del mim, de les aportacions de J. Lecoq o M. Marceau, que seran incorporades a l'expressivitat de l'actor.

x. Revalorització del concepte de "teatre popular", en tant que es proposen fer un teatre d'abast general, i volen connectar amb les classes populars, amb el poble, tradicionalment exclòs del teatre burgés.

xi. És un teatre compromés amb el seu temps i reivindicatiu, que abans de res, vol llevar-se de damunt el control que la dictadura exerceix sobre els diferents grups que necessàriament han hagut d'acceptar el seu estatus de *cámara y ensayo* per tal d'existir legalment, i deixar d'estar sotmés a la censura prèvia. Són grups *engagés* amb les reivindicacions socials i democràtiques.

Aquests són alguns dels principis bàsics d'aquest moviment de renovació del teatre, una nova manera d'entendre i de viure el teatre. Però com és fàcil de comprendre, aquests no són els únics fonaments que s'hi poden posar sobre la taula. El moviment és complex, sinuós, i uns grups posaran l'accent en uns elements, i uns altres en reivindicaran alguns de diferents. Però sempre un teatre supeditat al moment, a les circumstàncies del moment. Si fa no fa, un teatre d'urgències.

En aquest sentit, és important remarcar els dos darrers elements anotats, perquè també des de la meitat de la dècada dels cinquanta s'havia començat a articular una contestació civil a la dictadura (reivindicació democràtica més visible en alguns sectors industrials i universitaris) i algunes estructures de la cultura catalana havien pogut ser reconduïdes i reorganitzades des de la clandestinitat. Una cosa i l'altra faran que la demanda de llibertats democràtiques sempre vaja unida a una reivindicació de la llengua i cultura catalanes. A

més, aquests grups, si volien acostar-se “al poble”, necessàriament, havien de plantejar-se en quina llengua li havien d’oferir el seu nou teatre.

Serà en aquest punt, en els anys finals dels seixanta, a la ratlla de 1970, el moment en què tot un seguit de grups de teatre independent (els que ja existien o els nous que naixien), faran del català una altra de les seues reivindicacions i l’assumiran com un element més d’identitat. De fet la major part dels protagonistes d’aquest teatre ja han nascut sota la dictadura i el tema de la Guerra d’Espanya és una cosa excessivament llunyana. Per exemple, a València, el Grup 49, sota la direcció de Manuel Molins, o el Centre Experimental de Teatre, al qual pertanyia Rodolf Sirera, realitzaren aquesta reflexió i assumiren el català com a única llengua de treball. En el segon cas, no sense trencament del grup, crisi de la qual sorgí El Rogle, on s’integraren Rodolf i Josep Lluís Sirera. Els exemples a Catalunya o a Mallorca són molt semblants. Cal dir, però, que no fou un replantejament que es donà únicament en el món del teatre, sinó que foren molts els escriptors (poetes, novel·listes, docents o intel·lectuals) que realitzaren un viatge semblant.

El teatre independent conegué intensitats i oscil·lacions molt diverses arreu de l’estat. Sobretot a causa de dos fets fonamentalment: d’una banda, perquè una cosa era fer teatre amb una dedicació amateur o semiprofessional, i una altra assumir-ne la professionalització amb tots els riscos que això comportava d’inseguretat laboral, econòmica i individual; de l’altra, perquè aquest moviment també fou un aixopluc on convergiren molts *actors*, *actrius o directors* per als quals per damunt de la seua vocació teatral o estètica, hi predominava la voluntat de posar el nou teatre al servei de la lluita política contra la dictadura. A mitjan dècada dels setanta, amb la mort del dictador, amb l’inici de la transició política i la legalització de les organitzacions sindicals i polítiques, molts abandonaren aquell teatre ja fóra per enfrontaments interns, ja fóra perquè no es decidiren a aventurar-se en el camí de la professionalització (o perquè ho havien intentat i no ho havien aconseguit) o, finalment, perquè ja podien exercir l’activitat política democràtica per la qual havien lluitat.

4.3 Les companyies independents

Arribat el moment de passar a la pràctica i viure del teatre, unes companyies evolucionaren en relació al teatre que volien fer, altres desaparegueren sense deixar-ne cap rastre, i de les restes d’algunes en sorgiren d’altres, que sí que reixiren en el camí de la

professionalització. Tant si les considerem com de primera generació o de segona, ens trobem davant d'alguns dels noms més representatius d'aquell teatre i del que es fa avui dia. A més, algunes d'aquestes (o de les ja desaparegudes), des de final dels seixanta, durant els anys setanta i vuitanta, han estat el referent internacional del teatre català, el seu referent més nítid.

Es tracta d'**Els Joglars** (creada l'any 1962 per Carlota Soldevila, Antoni Font i Albert Boadella), que després d'una primera etapa centrada en el teatre de mim, evolucionà cap a altres formes teatrals en les quals la paraula adquiria un paper fonamental, a través d'un procés creatiu dinàmic.

La companyia **Comediants** (creada a Canet de Mar el 1971, per Joan Font), centrada en espectacles d'arrels populars mediterrànies i de carrer. En una línia semblant podem situar la companyia valenciana **Xarxa Teatre** (creada a Vila-real l'any 1981); i, parcialment, **La Cubana** (creada a Sitges el 1980, per Jordi Milan i Viqui Planas), que també es pot incloure en el teatre de carrer i de participació de l'espectador, tot i que en els darrers espectacles s'ha centrat en la paròdia d'altres gèneres escènics (la revista, la televisió, l'òpera...);

Dagoll Dagom (creada el 1974 per Joan Ollé i dirigida actualment per Anna-Rosa Cisquella i Joan-Lluís Bozzo), que en els seus inicis es va centrar en espectacles poètics, i després de l'èxit que va obtenir amb *Antaviana* (1978), s'ha decantat pel teatre musical;

Teatre Lliure (creat el 1976 per Carlota Soldevila, Lluís Pasqual, Pere Planella i Fabià Puigserver), centrat en el teatre de text del repertori internacional clàssic i contemporani, parà atenció tant a la concepció de l'espai escènic com a la dicció i el moviment de l'actor sobre l'escenari i la seua relació amb el públic;

El Tricicle (1979) o **Vol Ras** (1980) són dues companyies creades a Barcelona que treballen en el camp del mim i el teatre del gest, amb diverses innovacions i aportacions al gènere. La primera potser és la més coneguda arreu;

La Fura dels Baus (creada a Barcelona l'any 1979, per Marcel·lí Antúnez, Teresa Mur, Carles Padrissa, Quico Palomar i Pere Tantinyà), s'inicià com a grup de teatre de carrer i després evolucionarà cap a un teatre urbà i postindustrial, molt representatiu del teatre-imatge.

Comptat i debatut, entre tots els grups que van existir, realment són molt poques les companyies que van poder sobreviure i, com ja hem dit, n'hi ha algunes més que podrien ampliar aquesta reduïda relació de grups sorgits al caliu del teatre independent o poc després. Les que hem esmentat potser tampoc no són les més representatives, però sí que són les més conegudes. A més, cal afegir-hi els noms d'alguns dels actors i actrius formats en aquests context i en algun d'aquests grups que després han assolit un èxit professional ja siga com a valor i cap de cartell, ja siga en solitari: Albert Vidal, Pep Bou, Llol Beltran, Pepe Rubianes, etc.

Cal afegir que el teatre independent maldà per construir un circuit de sales i espais alternatiu a la vella i obsoleta estructura d'explotació teatral formada a partir dels teatres convencionals. Així, cal remarcar que hi hagué alguns espais, sempre en constant lluita amb la policia governativa franquista, al servei dels nous corrents teatrals, estètics i d'art escènic, on es pogué veure aquest nou teatre d'una forma més solvent. A Barcelona, amb una cronologia diversa, espais com la Cúpula del Coliseum que ocupava inicialment l'EADAG, el Teatre CAPSA dirigit per Pau Garsaball, la Sala Villarroel o, més tard, el Saló Diana acolliren algunes de les estrenes o funcions de referència d'aquest nou teatre fins a la mort de Franco (1975). A València, el Valencia Cinema Studio, tindria unes funcions semblants, ja en la segona meitat dels anys setanta. No obstant això, el fet cert és que en el pas dels anys seixanta als setanta, s'havia creat una xarxa de grups teatrals a tot arreu de Catalunya i el País Valencià, amb algun ressò puntual a Mallorca, que permetien imaginar (somniar) un cert "circuit teatral" propi del teatre independent. O fins i tot, una mena d'*off* Barcelona o València. En aquells anys tot era possible...

Finalment, cal afegir que alguns dels directors i escenògrafs més significatius de l'últim quart del segle XX, van ser els protagonistes d'aquest corrent i d'aquests grups. Noms com els de Albert Boadella, Francesc Nel·lo, Josep Montanyés, Feliu Formosa, Joan Font, Pep Cruz, Joan Anton Codina, Joan Oller, Pau Monterde, Pere Planella, Jordi Mesalles, Iago Pericot, Mario Gas, Fabià Puigserver, Domènec Reixac, Guillem Jordi Graells, o, fins i tot, Lluís Pasqual, entre tants altres, van fer les seus primeres taules en aquells grups dels seixanta i setanta.

5. La renovació de la crítica

Si tot aquest teatre tingué unes certes possibilitats, en part també fou pel fet que amb la renovació teatral, arribà la renovació de la crítica. Un nou llenguatge exigia una nova manera de mirar, i els vells crítics no estaven per fer-hi cap esforç per entendre el que s'esdevenia al seu voltant, més enllà dels teatres convencionals on tenien sempre butaca reservada

Així, a mitjan dècada dels anys cinquanta, a Madrid es creà la revista *Primer Acto*, dirigida per José Monleón, que esdevingué un referent per a la major part dels grups, sobretot per la seua atenció als nous corrents i nous autors, peninsulars o europeus, per tot allò que passava arreu de l'estat. A més, en el tema del teatre independent, en féu un seguiment força complet, organitzà debats i en molts números dedicà espais generosos a aquest moviment i als principals grups que el protagonitzaven.

Pel que fa a l'àmbit català, des de l'inici de la dècada dels seixanta s'hi detecta l'aparició d'una crítica "independent" que, en la segona meitat de la dècada, desembocarà en una renovació total dels crítics i de la metodologia crítica. Una renovació que venia de la mà de Pérez de Olaguer, Xavier Fàbregas, Frederic Roda, Joan Anton Benach, Joan de Sagarra, Santiago Sans, Ricard Salvat i algun altre.

Com escriví el mateix Fàbregas, es tractava d'una sèrie de joves amb esperit crític disposats a agafar el tren o el cotxe (quan en tenien o algú els hi duia) i desplaçar-se, no al teatre del costat de casa sinó a tal comarca i a tal ciutat o a tal altra, o a aquell barri, a cercar un centre social, cultural, parroquial o un magatzem, per veure què és el que tenien a dir aquells altres joves amb esperit d'actors. No sempre era fàcil de fer el seguiment d'aquell teatre, ni era una crítica còmoda de realitzar, però els nous crítics estigueren a l'alçada del que les circumstàncies demanaven i donaren a conèixer, serviren de caixa de ressonància, d'escambell, de tot un seguit de grups i espectacles que sense el seu suport hagueren tingut una projecció o visibilitat molt limitada o, simplement, no haurien eixit mai de la simple marginalitat.

Una part d'aquesta nova sensibilitat crítica i altres com Jover, Miralles o Pouplana, sota l'impuls de Pérez de Olaguer, donaren forma a *Yorick. Revista de teatro* (1965-1974) feta a Barcelona, una capçalera de referència obligada i una finestra oberta al teatre que es feia arreu d'Europa, molt atenta al teatre independent i a les noves estètiques escèniques.

Des del nostre punt de vista, més oberta que la que es feia a Madrid. Malgrat l'interés palés de la publicació, aquesta no reeixí i acabà plegant.

Després arribaren altres noms atents a l'evolució d'aquest nou teatre, com els de María José Ragué-Arias, Josep A. Codina o, de més joves, que es donaren a conèixer en els primers anys setanta, com Jaume Melendres, Joan Castells, Àlex Broch, Jaume Fuster, Joaquim Vilà Folch, Guillem-Jordi Graells, Joan Anton Vidal, Francesc Burguet, Rodolf Sirera, Jordi Coca, Josep Lluís Sirera, Francesc Massip, etc.

D'entre tots els noms de crítics que he esmentat, potser el més rellevant fou el malaguanyat Xavier Fàbregas, que col·laborà en multitud de capçaleres i que sabé dignificar la crítica teatral, dotar-la de credibilitat, crear escola i guanyar-se el respecte del món escènic. D'una banda, la vocació i passió pel teatre i la capacitat d'observació complementaren una formació autodidacta posada al dia constantment; de l'altra, els anys de col·laboració continuada en capçaleres com *Canigó*, *Serra d'Or*, *Destino*, o els diaris *El Correo Catalán*, *Diario de Barcelona*, *Avui* o *La Vanguardia*, i les col·laboracions regulars a revistes específicament teatrals com *Primer Acto*, *Pipirijaina* o *El Público*, entre altres, el convertiren en un oracle del teatre català més actual. En un suport incondicional i crític del teatre independent.

No hi ha cap dubte que Fàbregas esdevingué fins a 1985 –any de la seua mort– la pedra de toc de la crítica teatral que s'identificà amb, i apostà pel, teatre català. La curiositat, el rigor i la voluntat didàctica cap als lectors o el propi gremi de l'escena el van convertir en un model a seguir.

6. El nou context dramàtic

En paral·lel a l'aparició i professionalització (o no) d'aquests grups, dels seus èxits i fracassos, va anar sorgint també una generació d'autors dramàtics, que han fet (i continuen fent) una aportació decisiva a la literatura dramàtica catalana. Una valoració d'aquest teatre en l'àmbit català en el mateix moment que era més viu, ens l'ofereix Xavier Fàbregas, per al qual,

> el teatre independent ha mantingut una programació que ha tingut en compte els autors més representatius del moment actual a Europa —Wesker, Adamov, Weiss, Pinter, etc.— i, el que és encara més important, ha fet possible l'aparició d'una nova generació d'autors

> catalans que avui, considerats en conjunt, presenten un gruix i una coherència considerables.
>
> X. FÀBREGAS, "Pròleg", en Ramon Gomis, *La petita història d'un home qualsevol*, Barcelona, Edicions 62, 1970, pàg. 10.

Alguns crítics han parlat d'aquests nous autors com els de la "generació del premi Sagarra", una designació en la qual poden encaixar fàcilment Josep Ma. Benet i Jornet, Jaume Melendres, Joan Soler i Antich, el mallorquí Alexandre Ballester, Jordi Bordas o Jordi Teixidor. Però al nostre parer és una designació massa imprecisa i poc coherent, d'una banda, perquè hauria d'incloure autors nascuts abans de la Guerra d'Espanya, com Alfred Badia o Josep Maria Muñoz i Pujol, que també van guanyar el premi; de l'altra, sobretot, perquè no donaria compte d'altres dramaturgs més joves que van obtenir altres premis diferents i que s'iniciaren en el teatre pels mateixos anys, com són Ramon Gomis, Manuel Molins, Rodolf i Josep Lluís Sirera, Carles Reig, Guillem d'Effak, Feliu Formosa, Juli Leal, Guillem Jordi Graells, Xavier Romeu, Ximo Vidal i alguns altres. A una part d'aquests també se'ls ha aplicat la designació genèrica de generació dels 70, però el fet cert és que no hi ha una única designació que siga còmoda per al conjunt d'ells, nascuts des de la fi de la guerra fins als primers anys cinquanta.

Es tracta però, de tot un seguit d'autors que malgrat el seu origen, i amb graus diversos, també han estat protagonistes del teatre independent i han assumit en bona mesura les troballes d'aquest en la seua escriptura dramàtica, en la qual començarem a trobar les bases del teatre èpic, distanciament, teatre document, expressionisme, elements musicals, una gradació diversa de compromís polític, i un llarg etcètera. La major part de les obres d'aquesta època són el resultat de la col·laboració i aproximació a aquests grups nous, i posen al servei d'aquests una reescriptura/difusió de la història i memòria col·lectives (majorment en la línia proposada per Brecht), un teatre crític amb la realitat, les condicions socials i de manca de llibertats, o de la societat de consum en general. Un exemple molt representatiu de l'assumpció de molts dels fonaments apuntats és el pròleg de Jordi Teixidor a l'obra *El retaule del flautista* (1971), títol de referència en el teatre de la primera meitat dels setanta.

A més, el text, un retaule antic per parlar de la societat del present en clau de farsa, també és molt representatiu de la manera de fer teatre d'aquells anys, de posar el teatre al servei de la crítica i de les reivindicacions políticosocials:

(S'encenen els llums. Els vilatans canten)

"Soul de les calamitats públiques"

Si cau a la nostra vila
una gran calamitat,
uns pocs se'n beneficien
mentre molts han d'encaixar.
Tu i jo preguntaríem
com es pot solucionar,
i ells calculen de seguida
quants diners poden guanyar.
Si a la vila vénen rates
tal com és el cas ací,
quan se t'han ficat a casa
vol dir que no pots dormir.
Però uns quants en canvi canten:
"Com deia el meu padrí,
si et fan nosa les mates,
compra ratera i verí."
La pesta la vila delma
i causa gran mortaldat:
sense ni fer la maleta
fugiran de la ciutat.
Tu i jo, la mare i l'avi,
estarem contaminats
i ens vendran escapularis
això sí, garantitzats.
Quan la fam ens amenaça
i ens grinyolen els budells,
per a tots no vol dir gana:
tu badalles, no pas ells.
A mi em fan figa les cames,
a tu ja et cauen les dents
però s'inflen les butxaques
dels qui venen aliments.
Per als qui han de portar les armes
la guerra vol dir morir,
per als qui les han fabricades
la guerra vol dir profit.
"La guerra ja dura massa"
repetim tu i jo ensems,
i els que en treuen cullerada,
com més dura més contents.

FRIDA: Vilatans, si ensenyem forats, els apedaçaran; si demanem remeis, ens donaran calmants. Ben mirat, sempre pegats. Caldrà trobar la manera d'imposar les solucions expeditives.

(Teló.)

> Jordi TEIXIDOR, *El retaule del flautista*, Barcelona, Edicions 62, 1970, final Escena X, pàgs. 107-108.

Els exemples es poden multiplicar a través de les obres de Ballester, Melendres, Benet i Jornet, Bordas, Gomis, Molins, Sirera, etc. Això no obstant, amb l'evolució del final de la dictadura, la trivialització dels plantejaments del teatre independent i la consolidació professional de les companyies teatrals, cada dramaturg (menystinguts en el marc de la dinàmica descrita) a poc a poc cercà el seu propi camí i encaix, que uns trobaren i altres no. O no tant. Valguen com a més mostres representatives els casos de Jaume Melendres, que amb *Meridians i paral·lels* (1970), insistia en unes tècniques expressionistes amerades de Brecht; Benet i Jornet que, amb *Berenàveu a les fosques* (1971), buscava fer compatible un cert realisme amb el "distanciament" brechtià; Manuel Molins, amb *Dansa de vetlatori* (1971) reafirmava plenament els postulats del teatre èpic; o Rodolf Sirera que, amb *Plany en la mort d'Enric Ribera* (1972), fins a cert punt es distanciava de les estètiques apuntades, a través d'un "textualisme" o *collage* de textos, en la línia del que estaven fent els seus companys de generació en el gènere de la novel·la. Així, de la mà de Brecht o d'altres models, fonamentalment alemanys (expressionisme), aconseguiren reorientar i fonamentar la seua escriptura dramàtica.

A més, com ja hem dit, amb l'acabament de la dictadura i l'inici de la transició democràtica, el panorama del teatre independent començà a clarificar-se: uns deixaren de fer teatrepolítica per dedicar-se a la lluita política o només a l'escena, altres, davant la impossibilitat d'assolir una professionalitat teatral, passaren a la gestió políticocultural, el treball docent o a qualsevol altra forma de fer bullir l'olla amb garanties. De fet, si algunes de les companyies esmentades van poder assolir la professionalització fou, en part, gràcies a l'etapa denominada "institucionalització", cararacteritzada pel mecenatge públic que les noves administracions democràtiques exerciren sobre els diversos sectors del teatre, incloent-hi les companyies privades. No obstant això, també és cert que alguns altres aconseguiren viure del seu treball damunt dels escenaris, o gràcies a les possibilitats que la televisió –i un poquet de cinema– començà a oferir en els anys següents.

Els temps estaven canviant i bona part del teatre fet contra la dictadura o impregnat d'una crítica de la realitat social, havia de resituar-se en el context d'un règim que apuntava

maneres i ritmes democràtics. El teatre independent i els autors dramàtics que havien servit en gran part per a denunciar la manca de llibertats, la repressió franquista, l'opressió de l'ésser humà, les lluites de classes i les reivindicacions de la llengua i cultura catalanes, per a reivindicar la pròpia memòria, trobaren que els temps començaven a ser diferents, i que la nova situació els exigia un replantejament de la pròpia escriptura i del treball escènic. Benet i Jornet ho expressava molt gràficament en una obra de 1978:

> FELIU: De tant en tant, cada vegada més de tant en tant, passo per casa de la tieta Remei i torno a veure el barri, que ja no és el lloc on vaig viure uns anys. Per bé o per mal les coses són diferents, i les persones que vaig conèixer no tornaran amb la mort de Franco. Massa tard. Tant se val. *Procuraré oblidar-los i parlaré d'una altra cosa, perquè ja comença a tocar que parlem d'altres coses. Suposo que podré. Ara cal parlar d'altres coses. Així doncs, parlem d'altres coses*.[2]
>
> [Fi]
>
> J. Ma. Benet i Jornet, amb aportacions de T. Moix (1980), *Quan la ràdio parlava de Franco*, Edicions 62, Barcelona, escena final, 1975, pàgs. 105-106.

Amb la transició política i l'arribada dels ajuntaments democràtics, de la caixa interminable de les diputacions i dels estatuts d'autonomia, en pocs anys tota la dinàmica teatral descrita quedà gairebé capgirada. Així, els deu anys posteriors a la mort del dictador seran d'un gran dinamisme i d'una gran agitació en el món teatral. D'una banda, algunes d'aquestes grans companyies (Els Joglars, Comediants, Teatre Lliure, Tricicle...) projectaran el teatre català arreu d'Europa; de l'altra es produiran les assemblees, vagues i reivindicacions dels sectors implicats en la representació escènica per tal d'aconseguir una dignitat professional o un estatus concret per al sector; o, finalment, les noves administracions democràtiques posaran l'accent, més que en un model o altre de teatre, en la renovació i modernització de les infrastructures teatrals (compra, rehabilitació o construcció) d'espais teatrals que estaven en mans privades o que havien quedat obsolets, i que després seran la base d'una xarxa de teatres moderns amb programacions estables. A més, encetaran un model de gestió basat en la subvenció pública dels muntatges (i de les

[2] La cursiva és nostra.

companyies) que acabarà generant un cert clientelisme, amb els problemes i polèmiques consegüents.

Tot aquest procés, representat pel Centre Dramàtic de la Generalitat de Catalunya (que donà pas al Teatre Nacional de Catalunya) o Teatres de la Generalitat Valenciana (i altres iniciatives de diputacions i ajuntaments), ha estat designat com el període de "la institucionalització" del moviment teatral, justament perquè la iniciativa partia de les noves institucions democràtiques. En aquest procés s'hi implicaren (durant períodes més o menys breus) molts dels protagonistes del teatre o la crítica del període descrit. Tan sols cal recordar noms com els de Joan Anton Benach a l'Ajuntament de Barcelona, Xavier Fàbregas o Domènec Reixach a la Generalitat de Catalunya o Rodolf Sirera a la Diputació de València o a la Generalitat Valenciana.

A cavall de les grans companyies i de la institucionalització, cal esmentar el capítol protagonitzat per un grandíssim actor: Josep Maria Flotats. Aquest, membre de la Comedie Française, fou convençut per la Generalitat de Catalunya per encapçalar l'embrió del que havia de ser el Teatre Nacional de Catalunya (TNC). Així, a partir de 1983, creà companyia pròpia amb seu al Teatre Poliorama de Barcelona, que duia el seu propi nom. Aquest actor i aquesta companyia realitzaren muntatges molts significatius en la història recent del teatre català. Però la gestió personalista d'una entitat pública com era la companyia i del projecte de Teatre Nacional que dirigia, amb una anecdòtica presència de textos catalans –i d'autors catalans vius–, no estigueren exemptes de polèmiques agres i molt sorolloses. Flotats inaugurà el TNC però hagué de dimitir tot seguit, per una nova polèmica, protagonitzant un altre capítol de desafecció pública a la cultura catalana. Un episodi més d'aquesta llarguíssima història d'amors i odis al teatre i a la cultura pròpia.

Un dels sectors que s'enfrontaren amb part de la nova administració i amb la gestió d'aquest projecte de TNC van ser algunes de les altres companyies. Cal recordar que en paral·lel a tot el que hem descrit, de manera gradual, alguns dels grups teatrals de més pes o que comptaven amb un major reconeixement per part del públic (Dagoll Dagom, Tricicle), es van associar per crear algunes empreses privades dedicades a la producció i exhibició de teatre català o a la gestió d'espais, fet que contribuirà també a donar una certa normalitat pel que fa a l'oferta privada en el moment d'efervescència escènica que es viurà durant els anys vuitanta i posteriors.

De més a més, a partir de la dècada dels vuitanta, comencen a guanyar un espai propi i significatiu altres manifestacions escèniques que fins el moment no hi havien estat reconegudes específicament com un art teatral. És el cas de la dansa, que amb el teatre independent havia rebut un gran impuls. De fet, serà a partir d'aquests anys que naixeran també companyies de dansa contemporània, experimentals, o s'hi crearan festivals específics.

6. Una (o dues) generacions d'autors dramàtics

Amb els primers anys vuitanta, es constata a tot arreu (Europa, els EUA, Sud-Amèrica, etc.) una reivindicació del text i de l'autor dramàtics, enfront de la creació coral o del director com a demiürg, fet que provocarà una tornada o una major insistència en el "teatre de text". No només dels autors del repertori internacional (Shakespeare, Txèkhov, Miller, Pinter, etc), sinó també Müller, Koltés, Mamet, Beckett, etc., o de la pròpia tradició catalana. De manera particular s'apostarà per una nova generació de dramaturgs, que començarà a manifestar-se en la segona meitat de la dècada.

Cal dir que els anys que va des de final dels setanta a l'inici dels noranta poden ser considerats com un període fecundíssim, prodigiós, des del punt de vista de la "literatura dramàtica" catalana i, fins a cert punt, paradoxal quant a la nòmina de dramaturgs vells i nous que hi conviuen. D'una banda, cal recordar que a l'inici de la transició democràtica José Sanchis Sinisterra havia creat a Barcelona el Teatro Fronterizo (1977), a partir del qual es van crear tot un seguit de tallers de dramatúrgia textual, que anys després van ser centralitzats a la Sala Beckett (1988). A aquests tallers de dramatúrgia assistiran bona part dels joves que al final del període descrit protagonitzaran el relleu generacional, encapçalats per Sergi Belbel o Lluïsa Cunillé, possiblement els més internacionals o reconeguts de tots ells.

Aquests són un grup d'autors nascuts entre el final de la dècada dels cinquanta i el de la dels seixanta, i que comencen a publicar o a estrenar les seues obres cap a la meitat dels anys vuitanta. La nòmina és llarga, com ho comença a ser el corpus de les obres estrenades o editades de cadascun d'ells o, sobretot, els guardons i reconeixements que n'han obtingut. Es tracta de Joan Cavallé (*Senyores i senyors*, 1990), Miquel M. Gibert (*Fedra o La inclemència del temps*, 1993), Francesc Pereira (*Biografia*, 1994), Albert Mestres (*Vides de*

tants, 2003), Lluís A. Baulenas (*Melosa fel*, 1989), Xavier Albertí (*Un* Otel·lo *per a Carmelo Bene*, 1993), Toni Cabré (*Històries d'amor*, 1996), Àngels Aymar, Enric Nolla, Mercè Sàrries (*Àfrica 30*, 1996), Jordi Sánchez, (*Kràmpack*, 1994), Albert Espinosa, o alguns altres formats molt joves en el treatre independent, que renaixen com a autors dramàtics, com potser és el cas de Joan Casas (*Nus*, 1991); a més de tot un seguit d'evolucions individuals molt diverses.[3]

A aquests autors cal afegir-ne d'altres que també comencen a sorgir en aquests anys als País Valencià i a les Illes Balears, com és el cas de Carles Alberola, Pasqual Alapont, Enric Benavent, Jaume Policarpo i Roberto Garcia, o Josep-Pere Peyró, Joan Carles Bellviure (*Història (ies)*, 2004), Pep Tosar i Pere Fullana (*Memòria d'en Julià*, 2001), per esmentar-ne els més rellevants, però no els únics.

Amb tot, avui dia el cartell més reconegut de tota aquesta nova generació teatral, és el que conformen Sergi Belbel (*Carícies*, 1992, *Després de la pluja*, 1992, o *Forasters*, 2005), Jordi Galceran (*Paraules encadenades*, 1995, *Dakota*, 1995, *El mètode Grönholm*, 2003), Lluïsa Cunillé (*Accident*, 1996, *La venda*, 1999, o *Barcelona, mapa d'ombres*, 2004), Josep-Pere Peyró (*Quan els paisatges de Cartier-Bresson*, 1995, *Deserts*, 1996, o *Les portes del cel*, 2004), Carles Alberola (*Currículum*, 1994, *Mandíbula afilada*, 1997, *Almenys no és Nadal*, 2004, o *Besos*, escrita en col·laboració amb Roberto García, 1999) i Carles Batlle (*Combat*, 1995, o *Les veus de Iambu*, 1998, o *Temptació*, 2005).

Uns han partit de l'empremta de Sanchis Sinisterra i la seua "poètica de la sostracció", en la línia d'investigar o despullar les ombres i els espais buits de la comunicació entre els seus personatges, reduint la faula, l'anècdota, a la mínima expressió (Belbel, Peyró o Batlle) o de la incertesa i dels interrogants de les relacions humanes (Cunillé); altres han seguit amb èxit el camí de la comicitat, l'humor blanc, des del simple *skecht* jocós a la comèdia de la vida quotidiana, urbana i/o de la parella (Alberola, Sánchez, Garcia, Alapont); o han mamprés altres camins que van des del treball de la memòria col·lectiva (Bellviure o Fullana), o un teatre ben fet, ben construït, amb un gran resultat comercial, com és el cas de Jordi Galceran. En general, tots ells han posat molta cura en la investigació formal del text i en els espais del diàleg.

[3] Els títols de les obres reproduïts no pretenen ser representatius de l'escriptura de cadascun dels dramturgs indicats, sinó il·lustratius de l'activitat teatral desplegada per aquests dramaturgs, els quals han continuat escrivint, publicant i estrenant després de les dates anotades.

En començar aquesta síntesi hem remarcat que ens ocuparíem del teatre dramàtic que ací val tant com "literatura" dramàtica (si se'ns permet aquesta etiqueta tan devaluada), i per això mateix gairebé no hem parat atenció a directors, escenògrafs, actors, actrius, espais, etc. I no obstant això, després de tot el que acabem d'exposar en el paràgraf anterior, encara se'ns pot acusar de no haver-hi esmentat els darrers noms que s'han fet el seu propi espai ja en la ratlla del nou segle: David Plana (*La dona incompleta*, 2001), Pau Miró (*Plou a Barcelona*, 2004), Biel Jordà (*Mira'm*, 2005), Marc Rossich, Roger Bernat, Beth Escudé, Juli Disla, Josep Ramon Cerdà (*Calor*/*Fins aquí*, 1997), Vicent Tur (*La successió*, 2003), Andreu Segura, i un llarg etcètera que vénen a sumar-se a les generacions precedents. Alguns d'aquests joves dramaturs ja han estat asenyalats per la crítica com a nous valors emergents (Plana, Miró, Bernat. Disla, Jordà). Temps al temps.

És per tot això que, potser des d'abans de la Guerra Civil, el teatre català no havia comptat amb una nòmina d'autors dramàtics, tan rica, tan plena de matisos, tan susceptible de valoracions diverses en funció dels criteris que s'hi vulguen emprar i, fins i tot, gairebé tan representada com la que ha sorgit en les dues darreres dècades del segle XX. I la previsió és que en la pròxima dècada aquest panorama no farà cap altra cosa que crèixer.

Si fora de qualsevol visió autocomplaent dels darrers deu-quinze anys, agafàvem un garbell i hi posàvem tots els noms del període que hi he apuntat, el resultat que n'obtendríem seria, pel cap baix, el següent: una desena de noms amb una preparació dramàtica i escènica altíssima, formats en l'Institut del Teatre (de vegades com a actors o directors), amb ampliació d'estudis en centres estrangers, carregats de tots els premis de teatre català imaginables, que fan compatible l'escriptura dramàtica amb la direcció escènica, la crítica teatral o l'actuació sobre un escenari o en sèries televisives, que moltes vegades es troben vinculats amb un grup teatral concret que munta regularment les seues obres: Cunillé (Companyia Hongaresa de Teatre), Alberola (Albena Teatre), Joan Carles Bellviure (Iguana Teatre), Josep Ramon Mas (Teatre de què), etc., o que són autors traduïts a altres llengües. No es tracta en cap cas d'una visió optimista, sinó d'una realitat que creix d'any a any.

Dit això, a més a més, cal remarcar que, fins a cert punt, s'hi dóna una paradoxa entre l'aparició d'aquesta nova(es) generació(ons) i el fet que serà durant aquests mateixos

anys que els noms més rellevants de la generació anterior, escriuran alguns dels títols més representatius de la seua obra. Posaré alguns exemples: Josep Maria Benet i Jornet, *Desig* (1989) i *E. R.* (1994), Rodolf Sirera, *El verí del teatre* (1978) i *Indian Summer* (1989) –sense oblidar algunes de les obres que ha escrit a quatre mans amb el seu germà Josep Lluís, com *Cavalls de mar* (1988)–, Manuel Molins, *Diònysos* (1979) o *Abú Magrib* (1992). Els exemples es poden ampliar amb algunes de les obres dels dramaturgs balears que van anar sorgint al llarg de la dècada dels setanta, els quals no hem esmentat fins ara. Tan sols a benefici d'inventari valguen els noms de Llorenç Capellà, Joan Guasp (*Teatre de transició,* 2004), Miquel Àngel Vidal o Gabriel Sabrafín (*Vell amic de Banús,* 2004), l'obra dels quals mereixeria tot un altre apartat.

Comptat i debatut, ens trobem que en començar la primera dècada del segle XXI el teatre català presenta una riquesa i diversitat de propostes que són difícils de descriure i d'analitzar en unes poques pàgines: companyies amb una presència internacional com La Fura dels Baus, dramaturgs tan representats i traduïts com Benet i Jornet, Sergi Belbel, Rodolf Sirera, Jordi Galceran o Carles Alberola; autors i textos que han multiplicat la seua difusió en ser duts al cinema (a tall d'exemple, valguen *E.R.*, de Benet i Jornet, *Carícies,*de Sergi Belbel, *Kràmpack*, de Jordi Sànchez, o *El mètode Grönholm*, de Jordi Galceran); obres i tota una diversitat de propostes de textos dramàtics que es difonen a través de les col·leccions teatrals de les editorials Arola, Edicions 62, Bromera, Tres i Quatre, Pagès, Fundació Teatre del Mar, El Gall, Denes, Proa, Edicions de Can Sifre, En Cartell, etc. a més de les edicions institucionals. També cal remarcar que molts d'aquests textos tenen el seu origen en un muntatge més o menys normal, volem dir, amb una producció i un èxit de públic raonables.

Obviament, tota aquesta activitat teatral es recolza també en tota una xarxa d'espais escènics institucionals, que es combina amb una limitada oferta privada (però oferta, al cap i a la fi) i, des de fa vora vint anys (som al 2008), una i l'altra es veuen complementades per tot un seguit de sales de format reduït, dites sales alternatives, que fan possible una oferta força diversificada, singularment a Catalunya. Al País Valencià i a les Illes Balears les xarxes es configuren sobretot a partir dels espais municipals sense que –a diferència de Catalunya i les Illes–, al País València hi haja una política teatral clara i coherent per part

de la Generalitat Valenciana, molt interessada a impulsar el teatre castellà. Però això és ja una altra història.

8. Final

Ja hem advertit al començament del nostre escrit que era molt arriscat intentar sintetitzar en unes poques pàgines períodes, estètiques, autors i obres que mereixerien una monografia cadascun d'ells. Sobretot pel que fa a concretar, matisar o posar en relleu afirmacions sobre l'interés o la vàlua d'aquest autor o aquell altre, o fer un simple balanç de l'activitat teatral de la darrera dècada del segle XX. Som conscients que, en arribar a la fi de la nostra exposició, aquesta no està exempta de llacunes, afirmacions que no s'expliquen o esquemes simplistes, gairebé reduïts a una relació de noms (malgrat que hem estalviat al lector una relació paral·lela de títols i anys). Tant de bo poguérem disposar d'un espai més extens per poder ampliar amb una precisió mínima aquests aspectes.

Això no obstant, cal dir que ens hem centrat en aquells dramaturgs que habitualment considerem escriptors teatrals o que han dedicat una part important de la seua escriptura a l'escena. És per això mateix que no hi hem esmentat altres autors com Mercè Rodoreda, Montserrat Roig, Vicent Andrés Estellés, Narcís Comadira, Maria Antònia Oliver, Jordi Coca, Magí Sunyer i molts altres noms, que mereixerien comentaris individualitzats o, potser, marginals en el context del panorama que acabem d'exposar.

I a pesar d'aquestes mancances, després de tot el que hem exposat, creiem que hi podem comprovar com l'evolució del teatre català ha estat lenta, no exempta de problemes i entrebancs, dubtes i contradiccions, però a la fi del segle XX, el teatre català ha estat modernitzat i posat a l'alçada de gran part del teatre europeu. Dit d'una altra manera: després de cincuanta anys, el teatre ha passat de les catacumbes i de la inanitat de resultes de la Guerra Civil i de la censura de la dictadura franquista, a una situació de vigoria i capacitat de seducció que seria difícil d'entendre's sense etapes tan fecundes i engrescadores com l'EADAG i el teatre independent.

Si en un moment concret (anys setanta i immediatament posteriors), l'escena catalana era coneguda sobretot pel treball de companyies com Tricicle, Comediants, Dagoll-Dagom o La Fura, avui dia (sense haver-se devaluat l'obra d'aquests grups), l'escena catalana exporta "textos" arreu del món: Belbel, Galceran, Benet i Jornet,

Alberola, etc. Hem passat en unes poques dècades d'estar famolencs de models dramàtics i de traduccions a exportar-ne, a ser una dramàtica amb personalitat pròpia en el marc europeu –de vegades, a pesar dels mateixos autors dramàtics–, i això no és poca cosa.

A mes, en iniciar-se el nou segle, la literatura dramàtica catalana es mostra rica, diversa, fecunda, amb estètiques oposades i fins i tot amb certes polèmiques entre dramaturgs de sensibilitats diferents. Potser ara més que mai es pot parlar d'una literatura dramàtica en llengua catalana coherent, múltiple, vigorosa, amb projecció a l'interior de la societat i a l'exterior, i amb una nòmina molt generosa d'autors i títols. Una escriptura dramàtica que sense oblidar Oliver, Espriu, Brossa o Pedrolo, etc., més o menys harmònicament ha encadenat dues o tres generacions nascudes i formades durant la dictadura o ja en plena democràcia: des de Teixidor i Melendres a Alberola o Vicent Tur, des de Benet i Jornet i Sirera a Cunillé o Escudé, des de Molins i Guasp a Belbel o Batlle, des de Casas i Baulenas a Plana o Miró, des de... I podríem continuar així amb un llarg etcètera, mostra fefaent de la vigoria i diversitat de tot el que acabem d'afirmar. Potser ja va sent l'hora dels estudis singulars de l'obra de cadascun d'ells. Les sorpreses no seran poques.

9. BIBLIOGRAFIA SELECTA

Algunes de les obres i autors esmentats –i altres a les quals no hem fet referència– han estat traduïdes al francés per Les Ëditions de l'Amandier (París): Salvador Espriu, Rodolf i Josep Lluís Sirera, Lluïsa Cunillé, Josep Maria Benet i Jornet, Manuel Molins, Sergi Belbel, Joan Casas, Carles Batlle, Beth Escudé, Jordi Galceran, Àngels Aymar…

AD (2000), "Teatro actual en Cataluña", *ADE Teatro*, núm. 83 (novembre-desembre), pàgs. 146-240. (amb articles de J. Coca, J.-Ma. Benet, M.-J- Ragué Arias, J. Melendres, I. Pericot, C. Batlle, J. Casas, etc.).

AD (2005), *I Simposi Internacional sobre el teatre català. De la transició a l'actualitat*, Institut del Teatre, Barcelona.

AZNAR, M. (ed.) (1996), *Veinte años de teatro y democracia en España (1975-1995)*, Barcelona, CITEC.

BADIOU, M. (1990), "Le theâtre catalan de 1939 a 1989: "Le soleil se leve aussi" ", en *Théâtre espagnol des années 80*, Cahiers du CRIAR, nº 10, pàgs. 53-70.

BATLLE, C., "La nouvelle écriture dramatique en Catalogne: de la 'poétique de la soustraction' à la littérarisation de l'expérience", en *Écritures dramatiques contemporaines (1980-2000). Études Théâtrales*, núm. 24-25 (2002), pàgs. 134-142.

BENET I JORNET, J.-M., "Del desert a la terra promesa: 40 anys de literatura dramàtica a Barcelona", *Catalan Review*, vol. XVIII, núms. 1-2 (2004), pàgs. 231-236.

CORNAGO BERNAL, O. (1999), *La vanguardia teatral en España (1965–1975)*, Visor Libros, Madrid.

FÀBREGAS, X., *Aproximació a la història del teatre català modern*, Curial, Barcelona, 1972.

FÀBREGAS, X. (1984), "La sàtira política al teatre", "El drama realista" i "El teatre d'avantguarda", en *Història de la Litearatura Catalana. Segle XX: de la Guerra civil als nostres dies*, vol III, Edicions 62/Ediciones Orbis, pàgs. 213-224, 225-236 i 237-248.

FOGUET, F.; MARTORELL, P. (coords.) (2006), *L'escena del futur. Memòria de les arts escèniques als Països Catalans (1975-2005)*, El Cep i la Nansa, Vilanova i la Geltrú. (amb articles de N. Santamaria, C. Batlle, M. Molins, J. R. Cerdà, M. Saumell, I. Pericot, G. Sansano, etc.).

FOGUET, F.; SANSANO, G. (eds.) (2008), *Teatre, passions i (altres) insolències. Lectures sobre la dramatúrgia de Manuel Molins*, València, Universitat de València.

GALLÉN, E. (1993), "Dades per a una anàlisi del teatre a Catalunya. 1939-1993", *Caplletra*, 14, pàgs. 11-29.

GABANCHO, P. (1988), *La creació del món. Catorze directors catalans expliquen el seu teatre*, Institut del Teatre, Barcelona.

GALLÉN, E.; GIBERT, M.-M. (eds.) (2001), *Josep M. Benet i Jornet i la fidelitat al teatre de text*, UB/Eumo, Vic.

MAS I VIVES, J. (dir.), *Diccionari del teatre a les Illes Balears*, 2 vols. Palma/ L. Muntaner/PAM, Barcelona, 2003-2006.

MIRALLES, A. (1978), *Nuevo teatro español: una alternativa social*, Villamar, Madrid.

NADAL, A. (1998), *Teatre modern a Mallorca*, PAM, Barcelona.

PÉREZ DE OLAGUER, G. (1970), *Teatre independent a Catalunya*, Bruguera, Barcelona.

PÉREZ GONZÁLEZ, R. (1998), *Guia per recórrer Rodolf Sirera*, Institut del Teatre, Barcelona

RAGUÉ ARIAS, M.–J. (1996), *El teatro de fin de milenio en España (De 1975 hasta hoy)*, Ariel, Barcelona.

RAGUÉ-ARIAS, M.–J. (2000), *¿Nuevas dramaturgias? Los autores de fin de siglo en Cataluña, Valencia y Baleares*, INAEM/MC, Madrid.

RIQUER; COMAS; MOLAS (1986-1988), *Història de la literatura catalana*, Ariel, Barcelona, vols. 11.

ROSELLÓ, R.–X. (1997[1998]), "Sobre el Teatre Independent valencià i la nova escriptura teatral", *Caplletra* 22, pàgs. 217-232.

ROSELLÓ, R.–X. (ed.) (2000), *Aproximació al teatre valencià actual (1968-1998)*, Universitat de València, València.

SALA VALLDAURA, J.–M. (2006), *Història del teatre a Catalunya*, Pagès Eds./Eumo, Lleida/Vic.

SALVAT, R. (1974), *El teatro de los años setenta. Diccionario de urgencia*, Península, Barcelona.

SALVAT, R. (1999), "El teatro catalán entre 1939 y 1999", en Júlia Butiñá (coord.), *Literatura catalana III (Siglo XX)*, UNED, Madrid, pàgs. 325-467.

SÁNCHEZ, J.-A. (1999), *Dramaturgias de la imagen*, Ediciones de la UC-M, Conca.

SANTAMARIA, N. (2006), "L'escriptor en terra de ningú: els dramaturgs catalans en la frontissa de la transició", en R. Panyella-J. Marrugat (eds.), *L'escriptor i la seva imatge*, L'Avenç, pàgs. 323-347.

SAUMELL, M. (2006), *El teatre contemporani*, UOC, Barcelona, 2006.

SIRERA, J.–L. (1993), "Una escriptura dramàtica per als noranta (Notes de lector)", *Caplletra*, 14, pàgs. 31-48.

NOVA DRAMATÚRGIA CATALANA. (NOU IDEES PER FER BALANÇ)[1]

CARLES BATLLE

Autor dramàtic. Professor a l'Institut del Teatre de Barcelona i a la Universitat Autònoma de Barcelona. Director de l'Obrador de la Sala Beckett de Barcelona.
http://www.escriptors.cat/autors/batllec/

La revifalla del teatre de text, que va travessar fecundament Europa a la meitat de la dècada dels vuitantes i tot al llarg dels norantes, té, a Catalunya, una intensitat inaudita. El degoteig d'escriptors és sorprenent i incessant, i les seves obres responen a noves inquietuds i interessos (allunyats del compromís polític i ideològic que ha monopolitzat la dramatúrgia del darrer franquisme i de la primera democràcia; allunyats també del "teatre de la imatge" i de la creació grupal, que també han estat predominants en les darreres dècades). Són textos que es vinculen a referents diversos i a tendències i estils estrictament contemporanis. Amb tot, la dificultat persistent d'estrenar i de publicar i, sobretot, la incapacitat de consolidar uns circuits i de fidelitzar un públic ampli han fet dubtar a molts de la legitimitat de l'etiqueta: "nova dramatúrgia catalana".[2] Avui, una nova lleva de dramaturgs, més joves i molt heterogenis, ha vingut a donar el relleu (o a incrementar) les generacions de la fi del segle: mai com ara no hem tingut tants de textos damunt de la taula... I això no obstant, la dificultat persistent d'arribar al públic i de consolidar el que hauria de ser una futura tradició dramàtica

[1] Les notes i idees expressades en aquest article les he apuntat, moltes d'elles, en d'altres textos i articles menys genèrics. M'agradaria definir, doncs, aquest article com un "article recopilació" o un "article conclusió".

[2] Joan Casas, per exemple, tot i acceptar l'aparició de nous dramaturgs, nega l'existència d'una "nova dramatúrgia catalana" perquè la producció dramàtica d'aquests dramaturgs ocupa un espai molt marginal en el teixit de la "nova" indústria teatral catalana. I probablement té raó: "encara no s'ha produït una trobada, una nova aliança [...] entre l'escriptura dramàtica catalana i el públic, i [...] fins que aquesta trobada no es doni i no sigui socialment significativa difícilment podrem parlar d'una dramatúrgia pròpia." (CASAS, 2000) També, en un sentit similar al de Casas (que ja semblava indicar el mateix nou anys abans; vegeu Casas, 1991), val la pena citar Sergi Belbel: "Durant els noranta hi va haver un moment que semblava que hi hauria un gran esclat de la dramatúrgia catalana. Amb la democràcia, els teatre públics, el mateix Institut del Teatre, la Sala Beckett..., van sortir tres o quatre joves, que, cosa importantíssima, van rebre el suport de les institucions. Ara sembla que tot pot acabar *en agua de borrajas*. No s'ha fet mai una bona anàlisi i hi ha diferents elements: 1) la captació d'un públic és molt difícil; 2)la competència amb els grans noms del teatre universal [...]; 3) no hi ha hagut una bona política de protecció; 4) la mateixa professió, és a dir, l'autor que només escriu ho té molt pelut, i no tothom té l'habilitat de ser director o el talent per ser actor; 5) [...] la recepció crítica, és a dir, la poca sensibilitat que hi ha per part de la crítica i la premsa respecte a les noves veus: el nostre és un país que et dóna una oportunitat durant deu minuts, i si no obtens un triomf, destral i cap a casa. Aquesta manera d'enfocar la creació d'un país és salvatge." (FERRÉ, 2003)

continua posant en qüestió l'existència real d'una dramatúrgia catalana per a aquest començament de segle.

Fem una mica de balanç.

* * *

1. **La primera dramatúrgia dels norantes, a la Catalunya estricta, es acusada de *minimalista*.** Ben mirat, de la fragmentació en estructures mínimes, del joc amb mecanismes de repetició i variació en surten obres tan emblemàtiques com *Tàlem* (1989) de Sergi Belbel o *Una pluja irlandesa* (1995) de Josep-Pere Peyró. **El cert, però, és que el *minimalisme* estricte se supera ben aviat a favor d'un *formalisme* tàcit**: es tracta de dissenyar una estructura formal prèvia que respongui a la fixació de simetries o a càlculs matemàtics més o menys precisos. Totes les obres de Belbel, fins a *Carícies* (1991), segueixen aquesta idea. Encara avui, no resulta estrany sentir a dir, de forma irresponsable i genèrica, que els autors catalans són "formalistes", com si fos una cosa indesitjable, lletja, frívola. Però els tòpics sempre responen a una lectura superficial de les coses: si bé és cert que la retrobada amb el text dramàtic —a Catalunya per motius evidents, però també a Europa davant la crisi de referents ideològics que provoca l'esfondrament de la Unió Soviètica—, passa per una etapa en què el *compromís* ideològic i social es desdibuixa, això no implica que les obres siguin frívoles o irresponsables. Els textos fan un *replegament cap a l' interior*, i aquest replegament passa sempre per una recerca formal destinada a explorar la soledat de l'home contemporani, la seva perplexitat ideològica, la seva incapacitat per comunicar-se amb els altres i per conèixer-se ell mateix. Parlo de l'home postmodern, escindit per una perspectiva múltiple que recau sobre ell mateix, però que ell mateix projecta sobre el món i sobre la pròpia individualitat. Els resultats d'aquesta recerca tenen a veure amb la *fragmentació.* I l'ordenació dels fragments suggereix un ordre extern, *formal,* que organitza la vida més enllà de la nostra comprensió i li atorga bé una estranya coherència, bé una poètica imprevista, bé un sentit de fatalitat.

2. **Aclaparat per la dificultat d'allò que és "intersubjectiu", social, el drama dels norantes potencia la "intrasubjectivitat**". Aquell apassionant camí cap a l'"íntim" (SARRAZAC, 1989), que ha caracteritzat bona part de les troballes del drama modern tot al llarg del segle XX arriba ara a un punt d'eclosió: la crisi del diàleg esdevé absoluta, **s'entronitza el monòleg** com a forma preeminent. Segons la classificació de José Sanchis Sinisterra, els locutors d'aquest monòleg són individus "escindits" que

sempre “dialoguen” amb ells mateixos encara que de vegades també ho facin amb algú altre; algú que no sempre és clar si hi és o no hi és, si escolta o no escolta, i, en el cas que no escolti, si ho fa perquè no vol o perquè no pot. I quan el destinatari és el públic, la majoria de vegades —si l’auditori no és ficcionalitzat— la situació d’enunciació s’esborra i es perd tota lògica dramàtica. Però aquest individu que parla, ¿quan és que parla?, per què?, des d’on?

A Europa, el fenomen és una mica anterior. Heiner Müller intenta definir els monòlegs koltesians, tot parlant de “flux de consciència” (un “aire no-construït”, “passatges fluïts d’un nivell de percepció a un altre”, “alguna cosa de líric” (MÜLLER, s.d.). Un “flux” que Valentina Valentini (VALENTINI, 1991), tot aprofitant un títol de Beckett, farà servir per definir el “solo”, una forma teatral determinant al teatre europeu de les darreres dècades. També, al·ludint a l’obra dels autors francesos dels setantes i primers vuitantes (Vinaver, Deutsch, però també Minyana, Novarina o Koltès), Sarrazac parla del “volum de silenci dels mots”, de “crepuscle del diàleg” o de “monòleg a diferents veus” (SARRAZAC, 1999). Així doncs, quan es fa servir, el diàleg és “qüestionat” (SIRERA, 1993: 42), es busca “el trencament dels mecanismes que el fan possible”, cosa que potencia la definició d’una pàtina misteriosa i opaca a l’hora d’actualitzar la realitat.

3 - Tot amb tot, no podem parlar amb gaire rigor d’una etapa de “monòleg” i d’una altra de “diàleg”, és només una qüestió de grau. **L’objectiu sempre és el mateix: presentar una realitat propera i estranya alhora.** El somni, la màgia, la irrealitat, se superposen al quotidià. Personalment, m'agrada parlar de “realisme estrany”. Fa poc escrivia un article en aquest sentit (BATLLE, 2005); hi citava, per exemple, la tècnica d’usar símbols: entre molts d’altres, el telèfon a *Desig* (1990) de Josep M. Benet i Jornet; un braç ortopèdic a *La dona incompleta* (2000) de David Plana; animals engabiats a *Àfrica 30* (1996) de Mercè Sarrias o una pintura misteriosa a les meves obres *Combat* (1995-98) o *Suite* (1999). **A aquest “realisme estrany”, hi podem afegir el pes del no-dit i una disposició/utilització del llenguatge segons una *estratègia* diguem-ne de combat, a la manera de Koltès, però també a la manera de Mamet o Pinter.** Els personatges (i els autors) de les obres dramàtiques dels norantes són —i uso mots referits a Pinter— més afeccionats “a construir versions de la realitat a base de paraules, que no pas a referir-se verbalment a una realitat prèviament prefixada" (ARAGAY, 1992).

4 - Aquesta darrera idea em permet abordar una altra particularitat del corpus a què faig referència: en força textos, **la temptació per *versionar la realitat* ha derivat cap a un joc dramatúrgic entre *realitat* i *ficció*** (BATLLE, 2002). Un joc que no és nou si parlem de superposició d'un *pla* de realitat i d'un altre de ficció en escenes juxtaposades o continues (en trobem exemples als anys vuitantes, com ara *El manuscrit d'Alí Bei* (1984) de Benet i Jornet o *Indian Summer* (1987) de Rodolf Sirera), però que té una certa novetat quan es refereix a la dialèctica entre *veritat i mentida.* A les obres en què se superposen *plans*, el públic es qüestiona la *realitat* d'allò que veu; per contra, davant d'alguns dels textos a què faig referència, no és tant la *realitat o no* d'allò que veu el que provoca l'interrogant o la perplexitat, sinó que, més aviat, és la veritat o no d'allò que es diu el que el neguiteja. Parlem, doncs, de *versions de la realitat.* Versions que, lògicament, també es poden visualitzar en escena (és el cas de *La dona incompleta*) com a situacions més o menys independents, però que en la majoria dels casos es limiten a l'oralitat (per exemple, *L'habitació del nen* (2000-2001), de Benet i Jornet, en què dos personatges contraposen explícitament la seva interpretació dels fets reals). Molts de cops, el *joc de versions* es basteix al voltant d'una experiència pretèrita (és el cas de *Desig* o de *Suite*). Així, el passat —la incertesa sobre el passat— es responsabilitza en part de l'efecte d'*estranyesa,* de la instauració d'una atmosfera misteriosa. Tot plegat té a veure encara amb la tendència a l'íntim i amb l'*escissió* de l'home postmodern: els individus són un conglomerat de records en ebullició; el passat no és fix; és viu en la mesura que les circumstàncies —i els diversos personatges— del present el manipulen i l'integren en una nova versió de la realitat. Es tracta, en definitiva, de *literaturitzar l'experiència* (la manipulació/idealització de l'experiència —la pretèrita i la present— per part dels personatges).

Conclusió: la dramatúrgia dels autors dels norantes és una dramatúrgia bàsicament íntima i generalment formalista, que busca recursos dramatúrgics que li permetin d'observar la realitat amb una nova mirada. Tendeix a eludir tant els referents explícits (noms locals de persones, o referències a la ciutat o al país) com el tractament de problemes socials o ideològics gaire concrets.

Aquests dos darrers aspectes, un cop encetat el nou segle, canviaran radicalment. Vegem-ho.

5. Més enllà del 2000, les propostes dels nous autors s'han diversificat, els models ja no són tan clars ni tan pocs, ni les escoles tan marcades. Molts dels dramaturgs han evolucionat cap a propostes i interessos que no tenen res a veure amb l'estil i el contingut de les obres amb què van començar a escriure. D'altra banda, han augmentat les vies d'introducció i de coneixement del teatre estranger de primera línia. Si bé les possibilitats d'edició i d'estrena són precàries i, per tant —tal com deia al començament—, es complica la possibilitat d'una veritable normalització, també és cert que l'obertura a l'hora d'abordar diferents gèneres (des de la comèdia d'embolics a la tragèdia contemporània passant per totes les formes del drama o els experiments multidisciplinars) i el domini de la tècnica (adquirit principalment en escoles com ara l'Obrador de la Sala Beckett o l'Institut del Teatre) evidencien una "base" prou sòlida; una base que hauria de facilitar l'accés a la normalitat. Què falta? Falta una veritable política d'incentivació, recolzament i continuïtat.[3]

També caldria **treballar dinàmicament el territori**. ¿Podem desaprofitar el teixit de teatres, la gran infrastructura teatral que s'escampa per tot el territori de parla catalana? No s'hauria de fomentar la capacitat de producció dels municipis? ¿L'excés de centralisme contribueix a dificultar la normalització? I per postres hi ha el desconeixement mutu i la manca d'intercanvis: "No és des de l'òptica política —diu Joan Cavallé— sinó des de l'eminentment artística que dic que hi ha un teatre català (o barceloní), un de valencià i un de balear, que parlen molt poc entre si. En aquest punt, els vint-i-cinc anys de democràcia i autonomies poden haver significat un cert retrocés, en la mesura que la institucionalització de les autonomies sembla com si hagués posat més barreres que no facilitat l'acostament." (CAVALLÉ, 2003) Més encara: en el cas de la Catalunya estricta, els "autors de teatre català són a Barcelona perquè Barcelona és l'únic centre de producció."

I, malgrat tot —repeteixo—, hi ha hagut una **obertura pel que fa a tendències, gèneres, models i estils.** I això és bo. Avui, l'any 2006, crec que, com a concepte aglutinador d'un corrent creatiu a casa nostra, l'etiqueta de "drama relatiu" —que va servir a les acaballes dels norantes per definir les obres que tendien a la no explicitació, el no-dit, l'estranyesa i el misteri— ha quedat pràcticament superada. Per descomptat que trobaríem obres que s'avindrien bé amb la definició *relativa*. Ara bé, la

[3] Projectes de residència autoral com el T-6 del Teatre Nacional de Catalunya (que beca i programa els autors) ajuden, certament, però haurien de vetllar per la continuïtat dels autors seleccionats i anar amb molt de compte a no destruir el teixit productiu de les sales alternatives (amb les quals s'ha arribat a un acord de coproducció i exhibició).

diversificació de l'estil i dels interessos dels autors (motivada per la dispersió de les línies mestres d'alguns centres de formació-producció —com ara la Sala Beckett—, l'ampliació de les influències foranes o la variació de les opcions creatives vinculades a la professionalització) ja no permet aplicar el concepte de "drama relatiu" a un corrent majoritari de les nostres lletres dramàtiques (cosa que sí es podia fer al llarg dels norantes).

6. Per exemple, els dramaturgs catalans comencen a plantejar-se què en fan de la seva realitat immediata, i **el *context* comença a aparèixer clarament definit, perfectament reconeixible**. Això, que semblava impensable als anys norantes, és avui una realitat. Durant anys, els autors hem estat patint un cert complex que ens impedia situar les obres a les nostres ciutats, que ens obligava a disfressar els noms dels personatges per por que no semblessin massa locals. Curiosament, la Sala Beckett, bressol de la *dramatúrgia relativa*, durant la temporada 2003-2004, ha promogut un cicle titulat genèricament "L'acció té lloc a Barcelona". "Al teatre dels vuitanta i els noranta —diu Toni Casares, director de la Sala, tot presentat el cicle— se li ha criticat molt sovint la manca d'atenció sobre els problemes i les circumstàncies de l'actualitat", com si hagués "obviat els assumptes de la col·lectivitat i s'hagués oblidat de la realitat damunt la qual opera." (CASARES, 2005) És cert. Però les coses han canviat: ja no cal buscar conflictes *globals* (per allò que tenien d'*indeterminats)*, sinó conflictes *locals* que puguin tenir una lectura arreu, que puguin oferir una nova llum llegits a La Habana o a Helsinki. Allò que és global s'enriqueix en les particularitats. Reduir el global a allò que és percebut com a global només és simplificació, o banalització. En una paraula: *globalització.* D'aquesta nova mentalitat, sorgeixen títols com ara *Forasters* (2004), de Sergi Belbel, (que encara que no s'esmenti, és evident que té lloc a Barcelona); *Salamandra* (2005), de Benet i Jornet; *El mètode Gronholm* (2003), de Jordi Galceran; *Barcelona mapa d'ombres* (2004), de Lluïsa Cunillé; *Plou a Barcelona* (2004), de Pau Miró; *16.000 pessetes* (2004), de Manuel Veiga, etc.

7. La qüestió del topònims i dels noms de persona està íntimament vinculada a **la definició política dels textos**. Núria Santamaria, per exemple, l'any 2003, gosa recriminar "l'olimpisme polític" dels textos de la "nova dramatúrgia catalana". El seu retret, tot i no comptar amb el *compromís* sempre subjacent al "drama relatiu", tot i no comptar amb tendències d'abast europeu (o occidental) que postulen la retrobada d'un *sentiment tràgic contemporani* (al qual es pot arribar mitjançant la fragmentació, la

dissolució del subjecte o la difícil restitució de la faula; tècniques, totes elles, posades al servei d'un nou "teatre de la catàstrofe" que nega explícitament "la necessitat de comprensió" (BARKER, 1997); el seu retret, dic, tot i això, té un fonament interessant en la mesura que evidencia un cansament i fa una reivindicació decidida de la tematització de les obres i de la funció de l'art com a mirall crític de la societat. "Una notable porció dels textos produïts els darrers cinc anys —exclama amb tota la raó del món— no ha sortit d'aquella perplexitat —materialitzada amb una gamma finita d'estratègies (desestructuració del personatge, terbolesa de les fronteres entre la realitat i la ficció, la verbositat i l'afàsia, la indefinició d'espais i de temps, la luxació narrativa, etc.)— que de primer moment ens semblava legítima i depurativa, i que a hores d'ara comença a fer-se sospitosa. La reticència no afecta necessàriament la qualitat tècnica dels textos; incideix, més aviat, en la seva substància moral i intel·lectual. Si els dramaturgs no ens diuen res, potser és perquè no tenen res a dir." (SANTAMARIA, 2003). Tot amb tot, Santamaria no cita, per exemple, els primers textos dels autos apareguts entre el 94 i el 95, no gens o poc *relatius*, com ara *A trenc d'alba* (1995), d'Ignasi Garcia; *El pensament per enemic* (1996), de Beth Escudé; *Hurracan* (1994), d'Enric Nolla, o el meu *Combat* (1995-98); obres en què, si bé la indeterminació és molt menys evidents, el *compromís* sí s'evidencia.

Ben mirat, el canvi ja és un fet: **la mateixa escriptura que ha decidit recuperar les referències locals també s'atreveix ara a presentar temes d'actualitat amb una voluntat ideològica clara.** No es tracta de llençar consignes, però sí d'oferir noves perspectives davant la realitat *anivellada* dels titulars dels diaris. Santamaria mateix detecta alguns textos en aquest sentit. D'entre ells, les obres redactades a la dècada dels norantes, significativament, són d'autors vinculats a la generació precedent (Rodolf Sirera —*La caverna* (1993)—, Jordi Teixidor —*Magnus* (1994)—, Manuel Molins —*Abú Magrib* (1994) o *Trilogia d'exilis* (1999)—), que no s'acaben de vincular de forma decidida a les noves tendències. *La sang*, de Belbel, i *El gos del tinent*, de Benet, en canvi, són textos (del 1999) d'autors que fan un *"détour"*. Enric Gallén, prologuista de les obres, menciona el *retorn* de Benet a la reflexió política i valora, com de fet farà bona part de la crítica, el caient moral de l'obra de Belbel. A partir d'aquí, en aquests darrers cinc anys, el degoteig de textos amb més o menys dimensió ideològica ha estat incessant: *Tractat de blanques* (2002), de Nolla; *16.000 pessetes*, de Manuel Veiga; *Paradís oblidat* (2002), de David Plana; *Barcelona, mapa d'ombres*, de Lluïsa Cunillé; *A les portes del cel* (2004), de Josep Pere Peyró; *Almenys no és Nadal* (2003),

de Carles Alberola; *Silenci de negra* (2000) dels germans Sirera, *Olors* (estrenada el 2000) de Benet i Jornet, *Aurora de Gollada* (2005) de Beth Escudé, les meves *Oasi* (2002) i *Temptació* (2004) o, fins i tot, *El mètode Grönholm* o *Carnaval* (2005) de Jordi Galceran (que, al mateix temps, també posen de manifest el fenomen d'una certa comercialització de l'escena catalana amb espectacles d'arrel textual.)

* * *

El futur del teatre català contemporani, per a mi, ara com ara, és una incògnita. I em sembla que això és bo. Si fos previsible, segurament seria pessimista, i no ho vull ser. Noms com ara Pau Miró, Càrol López, Gema Rodríguez, Guillem Clua, Marc Rossich, Victòria Szpunberg, Anaïs Schaaff o Jordi Casanovas fan pensar en **l'eclosió d'una nova "generació".** Quins models seguiran? Quins temes abordaran? Quines estructures productives acolliran les seves obres? Quina relació establiran amb el gran públic? Podrem parlar finalment de l'existència d'una nova dramatúrgia catalana contemporània? Què passarà amb els autors dels norantes? ... Massa preguntes per a un sol final.

REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES

ARAGAY I SASTRE, Mireia (1992): *El llenguatge en la producció teatral de Harold Pinter*, Barcelona, PPU. LCT, 44.

BARKER, Howard (1997): *Arguments for a theatre*, Manchester, Manchester University Press.

BATLLE I JORDÀ, Carles (2002): "La nouvelle écriture dramatique en Catalogne: de la "poétique de la soustraction" à la littérarisation de l'expérience", en *Écritures dramatiques contemporaines (1980-2000). Études Théâtrales*, núm. 24-25, 2002, pàgs.134-142.

_____ (2005): "La realitat i el joc", *Pausa*, núm.20, gener 2005, pàgs.67-74.

CASARES, Toni (2005): "L'acció té lloc a Barcelona?", *Pausa*, núm.20, gener 2005, pàgs.34-37.

CASAS, Joan (1991): “Dramaturgia contemporánea en Cataluña: la insoportable escasez de orégano en el monte”, *Pausa*, núms.9-10, setembre-desembre 1991, pàgs. 87-90.

_____ (2000): “El miratge de la nova dramatúrgia catalana”, *Serra d’Or*, núm.481, gener 2000, pàgs.34-37.

CAVALLÉ, Joan (2003): “Els nous autors i el teixit territorial”, *Transversal*, núm.21, 2003, pàgs.38-40.

FERRÉ, Teresa (2003): “Sergi Belbel i Jordi Sánchez: fragments d’una conversa...”, *Transversal*, núm.21, 2003, pàgs.30-32.

MÜLLER, Heiner (s.d.): “Aucun texte n’est à l’abri du théâtre”, *Alternatives théâtrales*, núm. 35-36, pàgs.12-16.

SANTAMARIA, Núria (2003): “De l’olimpisme polític al drama humanitari. Notes d’una divagació apressada”, *Serra d’Or*, núm. 527, novembre 2003, pàgs.56-59.

SARRAZAC, Jean-Pierre (1989): *Théâtres intimes*, Arles, Actes Sud.

_____ (1999): *L’avenir du drame*, Belfort, Circé, Poche, 24.

SIRERA, Josep Lluís (1993): “Una escriptura dramàtica per als noranta (Notes de lectura)”, *Caplletra*, núm.14, primavera 1993, pàgs.31-48.

VALENTINI, Valentina (1991), *Després del teatre modern*, Barcelona, Institut del Teatre, Escrits teòrics, 1.

EL TEATRO DESDE EL PRISMA DE LA LITERATURA DEL YO: JOAN PUIG I FERRETER, CONFESIONES SOBRE SU ETAPA COMO DRAMATURGO

DARI ESCANDELL

Universitat d'Alacant

Una panorámica de la escena catalana contemporánea, si se pretende exhaustiva, debe de incorporar, *sine qua non*, varias muestras de la óptica particular de los autores más representativos de cada periodo. En este sentido, la visión subjetiva que ofrece el escritor Joan Puig i Ferreter (la Selva del Camp 1882-París 1956) acerca de su paso por la dramaturgia barcelonesa de comienzos del siglo XX es, sin lugar a duda, una de las más significativas e interesantes.

El dilatado periplo de este autor en el campo del teatro —alrededor de dos décadas de dedicación, con alguna elipsis de por medio— supuso un verdadero punto de inflexión en su trayectoria literaria, esencial para entender el sentido global de su obra.

En este artículo ofrecemos los motivos que propiciaron que, con el paso de los años, Puig i Ferreter se declinase por la narrativa, en detrimento del género dramático. Asimismo, contrastamos las causas argüidas por la crítica literaria frente a las razones alegadas por el propio escritor a través de sus creaciones de carácter más íntimo. Su diario *Ressonàncies 1942-1952*, escrito desde el exilio francés, nos traslada de nuevo a esa primeriza etapa puig-i-ferreteriana, explicitando con pelos y señales cómo acontecieron los hechos, y justificando, a su vez, tan sonada fuga.

Pero antes, conozcamos algunos detalles de su etapa dramática. Puig i Ferreter trabajó todos los géneros literarios, aunque se dedicó "preferentment a un d'ells en cada moment, sense que la pràctica simultània de més d'un gènere fos gaire habitual en ell" (GRAELLS: 2001, 9). A partir de 1903, y durante prácticamente dos décadas, concentró su actividad literaria en la creación de textos escénicos. Pero la dramática fue una modalidad que acabó abandonando de forma casi absoluta a medida que fue descubriendo las posibilidades que le ofrecía la narrativa, y en concreto, el género novelesco. Pese a alcanzar su máxima reputación social ya como novelista, Puig i Ferreter también se dio a conocer ampliamente como autor dramático, logrando un gran prestigio entre los miembros de su generación: la de los jóvenes modernistas. Su ciclo

teatral, encasillado inicialmente en el "modernisme", estuvo marcado, a medida que pasaron los años, por el auge y la consolidación de un nuevo movimiento sociocultural, el "noucentisme".[1]

Guillem-Jordi Graells (2001) apunta que la irrupción de Puig i Ferreter significó una de las grandes esperanzas de la escena catalana de principios de siglo pasado. Durante esa primera década, Puig compaginó constantemente éxitos de crítica con sonados fracasos. Sin embargo, sus aportaciones fueron, en suma, de una notable originalidad y de una gran fuerza dramática. Pronto se hizo popular dentro del mundo dramático barcelonés y, a base de múltiples polémicas, fue conocido como un "caso especial" de las letras catalanas —apelativo que le acompañaría durante el resto de su trayectoria. Entretanto, elaboró un teatro social, comprometido políticamente, y aún, también fue capaz de dibujar con sutileza personajes de psicologías altamente temperamentales. Ciñéndose a la línea trazada por Graells en sus numerosos estudios críticos sobre esta figura literaria, Francesc Foguet destaca que:

> Joan Puig i Ferreter volia capitanejar una renovació de l'escena catalana amb una dramatúrgia "forta" i "humana", que s'emmirallava en el teatre d'idees europeu més innovador, que es manifestava contrària als convencionalismes morals acceptats i que li permetia d'expressar les seves preocupacions vitals i les seves inquietuds estètiques i ideològiques. [...] Els primers drames que estrenà sorprengueren per la gosadia en el tractament de passions enceses que atemptaven contra la moral establerta i sacsejaven els hàbits mentals dels espectadors del moment. (FOGUET: 2003, 91)

A partir de los acontecimientos de la "Setmana Tràgica" de 1909, sus obras presentan una voluntad manifiesta de acogerse a nuevos recursos dramáticos, con temáticas que lo mantienen al margen de las propuestas clásicas impulsadas por amplios sectores del "noucentisme". El estreno de *El gran Aleix* (1912) provocó un choque frontal —al tratar el asunto de la sexualidad con una crudeza insólita— contra el moralismo puritano de caracterizaba al nuevo movimiento. Pero en 1914, "Barcelona es queda sense cap empresa estable de teatre en català" (GRAELLS: 2001, 27). Ese mismo año, «Puig entra en una fase de silenci i reflexió, paral·lela a la que experimenta" (2001, 29) la escena catalana en su conjunto. El dramático será, junto al novelesco, el género marginado por las directrices noucentistas, más proclives a la poesía y al ensayo

[1] Para una visión más detallada de su etapa como dramaturgo, véase íntegro «Estudi introductori», prólogo de Guillem-Jordi Graells en: Joan PUIG I FERRETER, *Teatre complet*, Tarragona, Arola, 2001, Vol. 1, p. 9-43; y el capítulo de Enric Gallén «El teatre: Joan Puig i Ferreter», en: *Història de la literatura catalana. Part moderna*, Barcelona, Ariel, 1986, Vol. 8, p. 415-422.

filosófico.[2] Con ello, se cierra el periodo que comprende la primera etapa teatral del autor, sin duda la más prolífica; entre 1904 y 1914 estrenó un total de trece obras.

Tras un tiempo de aclimatación a las nuevas circunstancias literarias, Joan Puig i Ferreter reaparece en 1917, alternando obras que marcan abiertamente su desacuerdo respecto a la doctrina vigente, con otras más cercanas al canon predominante.[3] Asimismo, en esta segunda etapa, el autor evidencia una cierta depuración en su lenguaje y su estilo. A partir de 1918, desde *Si n'era la minyona*, su tono se adecua a la comedia burguesa urbana, de tramas sencillos y previsibles. Sus estrenos están llenos de comicidad moderada, elegante y "civilizada".

No obstante, cuando todo parecía indicar que empezaba a claudicar, y que finalmente se convertiría en uno de los autores más admirados de la época, Puig i Ferreter volvió a retomar su línea más transgresora. Según Graells, "Puig estava sempre molt atent a les novetats que es produïen a l'altra banda dels Pirineus, especialment a França, o més concretament, a París" (2001, 36). Este hecho provoca, en su estilo, constantes idas y venidas. A pesar de que en ocasiones "triomfava en l'escena catalana del moment" (2001, 37) a costa de renuncias como el abandono de "la ironia i la paradoxa" (2001, 37), "després d'haver demostrat [...] que era capaç de fer el teatre que la situació demanava" (2001, 38), cerraría su ciclo teatral en 1923 con de estreno de *Un home genial*, "una farsa en un acte que conté la visió desfavorable que li mereix la realitat teatral del moment. [...] En una autocrítica ferotge, Puig i Ferreter satiritza aquell món —empresaris, actors, crítics— al qual s'havia volgut acomodar" (2001, 38).

En *La malícia del text*, Josep Maria Benet i Jornet habla de una «primera i millor etapa» (1992, 104), remarcando que "el seu cas [el de Puig] no és gaire diferent del dels altres millors dramaturgs de l'època" (1992, 105).[4] Benet i Jornet denunciaba que:

---

[2] Xavier Fàbregas, en su artículo «Joan Puig i Ferreter i la crisi del teatre català (1913-1917)», pese a destacar que «Puig i Ferreter, i també Josep Pous i Pagés, són els autors més sensibles [...] al sorgiment teatral d'un nou gènere, l'«alta comèdia», al servei de la burgesia» (1971, 46), apunta que Puig i Ferreter nunca llegó a abarcar cuotas como para que fuese catalogado como un autor de repertorio y que, en consecuencia, tuvo que sobrevivir de manera diversa, compaginando la creación con su estancia en la redacción nocturna de *La Vanguardia*, entre 1911 y 1920.

[3] En *Escriure amb el ritme de la sang. La represa de la novel·la catalana 1925-1929*, Jordi Castellanos (2005) recupera de la publicación *La Revista* –núms. 18, 23 y 26 (1916)–, los fragmentos más significativos de las divergencias entre Puig i Ferreter y las nuevas directrices, recogidos en los textos aglutinados bajo el título de «Dues generacions» (30/06/1916, 15/09/1916 y 30/10/1916, respectivamente). Cf. CASTELLANOS: 2005, 9-10.

[4] «Sobre Joan Puig i Ferreter» es el título del capítulo de *La malícia del text* dedicado a este escritor. Dicho texto se articula sobre el trabajo presentado en *Estudios escénicos* (14, febrero 1971) por el mismo J. M. Benet i Jornet bajo el título de «Divagació informativa sobre Joan Puig i Ferreter i la seva obra, amb especial atenció a *El pelegrí apassionat*».

> la qüestió econòmica, el desencaixament respecte a la literatura a la moda i encara, segurament, el seu propòsit de conrear un gènere on pogués moure's amb més llibertat, poden ser els factors que ajudin a entendre les vacil·lacions a les quals es veié sotmès pels voltants de 1920 i a conseqüència de les quals abandonà el teatre i començà a escriure novel·la. (1992, 105)

Retrospectiva hacia su periplo teatral

Puig i Ferreter acabó desertando del género dramático a la edad de cuarenta y cinco años. Dos décadas más tarde, aprovechando las posibilidades que le ofrecía la literatura autobiográfica, expuso las razones —aparentes— por las que abandonó la creación teatral. Tras años exiliado en Saint-Martin-le-Beau (la Turena), en 1946 se instaló definitivamente en París. Después de un lapso temporal «en un petit apartament a Montmartre, al 59 de la Rue Caulincourt" (GRAELLS: 1975, 15), en 1949 se traslada "al 66 de l'Avenue de la République" (1975, 16), donde pasó sus últimos siete años de vida. Allí escribiría parte de su diario íntimo de exilio. En *Ressonàncies* plasma los recuerdos más relevantes de su paso, tiempo atrás, por los escenarios.

Las líneas de su "dietari" recogen varias de las opiniones vertidas por los críticos y autores más relevantes del primer cuarto del siglo XX. Los recelos, envidias y demás lindezas entre los nombres más representativos de la farándula teatral catalana de los años diez y veinte, son rememorados por Puig con la serenidad que da el distanciamiento temporal, ante unos hechos ya entonces cronológicamente lejanos.

El dietario recoge la evolución del autor como individuo. Un ejemplo de ello es la crítica feroz a Josep Maria de Sagarra, acometida desde el rotativo *La Publicitat*.[5] Puig confiesa su inocencia en aquel entonces, al pensar que dicho ataque venía motivado «per la seva inèpcia o poc valor" (PUIG I FERRETER: 1975, 122),[6] cuando en realidad, con el paso del tiempo, fue descubriendo que era fruto de la envidia ante el «talent extraordinari" (122) de un gran maestro.

En *Ressonàncies* abundan las referencias hacia esta ingenuidad —ya superada—, que el autor asocia intencionadamente a su etapa teatral. Eso explica su satisfacción al ver blasfemada una obra de Sagarra, por ese mismo diario en el que "uns anys més tard, els bons amics i companys de *La Publicitat* farien quelcom de pitjor i de més cruel amb

[5] Nos referimos a la crítica vertida por Carles Capdevila sobre Josep Maria de Sagarra ante el fracaso de la puesta en escena de *Marçal Prior*, en 1926: «Segons ell [Capdevila], Sagarra no havia fet ni faria mai res al teatre, no coneixia l'home, ni l'ofici, ni el comediant, ni l'escena, i era antiquat. Era incapaç d'inventar una intriga, no tenia malícia ni fantasia, ni cap mena d'experiència ni humana ni tècnica» (PUIG I FERRETER: 1975, 121).

[6] De ahora en adelente, para reducir el sistema de citaciones, cada vez que éstas hagan referencia a *Ressonàncies*, indicaremos únicamente la página entre paréntesis. Para la referencia completa, véase bibliografía al final del artículo.

mi" (122).[7] Bajo esta misma tónica, insiste en remarcar el carácter prematuro de su paso por el teatro; Puig i Ferreter alega una fragrante falta de formación, y aprovecha, a su vez, para proyectar la opinión que le merecían determinados dramaturgos:

> Llevat de Pitarra, que vaig llegir d'infant, i que no exercí en mi cap influència, les meves lectures primeres foren els drames de Guimerà, els de després de *Terra baixa*, ja tarats de naturalisme, [...] els primers drames d'Ignasi Iglésies, i molt de Zola, de Balzac, de Tòlstoi, etc. No era encara capaç de distingir entre aquests autors el gran, el mitjà i el dolent [...]. Dintre d'una atmosfera de contràries influències, bé que sempre inspirant-me en coses vistes i sentides per mi, "coses de la vida", vaig escriure els meus drames. L'èxit de crítica de les meves obres de teatre em va donar l'ingenu orgull de creure'm un "gran escriptor". (374)

A parte de anécdotas ligadas a su etapa teatral, en este diario sin fechas también procura detallar, al pie de la letra, los motivos que le llevaron a poner punto y final a su periplo dramático. Ahora bien, la fórmula que utiliza para manifestarlo es bastante compleja. El autor pone en marcha una curiosa estrategia discursiva, fingiendo revelar —desde el principio— las causas de su salto a la narrativa. Sin embargo, se trata de unos motivos meramente aparentes. Puig confiesa que el teatro es sin duda "l'art més difícil" (136) de cuantos hay. Y a su vez, lo asocia a una serie de factores que le motivaron a desestimarlo:

> Un èxit teatral fa un soroll, dóna uns guanys, que no coneixen les novel·les, ni els poemes. Aviat, o als pocs anys, de molts èxits teatrals només se'n recorda l'autor, mentre que un llibre de poemes, una novel·la que no han fet soroll poden esdevenir gloriosos. (136)

La falta de libertad temática será el otro gran motivo superficial mediante el cual excusa su abandono. Nuestro escritor se lamenta al aducir que "aquest soroll del teatre, que és l'èxit, el fervor del públic, els diners, pesa massa en l'autor a l'hora de la creació, menys lliure, menys independent i menys individual que la creació d'una novel·la" (136). Después de descargar su ira —aparente— contra la restricción argumental y la falta de libertad creativa en el teatro, Puig i Ferreter empieza a revelarnos, ahora sí, las verdaderas causas de su fuga:

> En el teatre cal pensar a agradar, a triomfar immediatament i sovint els autors no reparen en mitjans. Per això es fa tant de teatre mediocre i molts autors de comèdies i drames que han començat magníficament, davallen de dia en dia, això és, d'obra en obra, i acaben que no semblen ells. (136)

[7] Se refiere, en esencia, al aluvión de críticas recibidas desde dicho rotativo tras un homenaje a su figura en el restaurante del Parc de la Ciutadella, el 12 de enero de 1930, que pasó a las crónicas con el nombre del «Àpat de les feres».

Llegados a este punto, el autor despliega todo su arsenal crítico bajo la pretensión de detallar los motivos reales por los que aborreció todo este mundo. De sus coetáneos asevera que "tant s'han abandonat al gust del públic i altres exigències contràries a l'obra d'art, que llur talent, llur ambicions d'artista i llur destí" (136) acabaron por diluirse por completo. Pero la cosa no acaba ahí: acto seguido aprovecha para exponer su caso particular, con la intención de esclarecer, con creces, el porqué de su posicionamiento:

> Jo, en adonar-me d'això, em vaig refredar del teatre, i ell no m'ha escalfat mai més, tot i que tothom deia —públic, crítics, empresaris, comediants— que jo estava dotat per ésser un dels primers autors, com ho demostren els èxits sorollosos que vaig tenir en els meus començaments. I vaig abraçar la novel·la amb molt de calor perquè em permetia d'ésser més jo mateix. (136)
>
> Quan vaig veure que a l'entorn d'una història l'autor podia posar tot el seu món poètic, intel·lectual i moral (cosa que a l'escena, tal com jo la veia, no podia fer sense anar fatalment al fracàs), em semblà que la novel·la era el meu camí i m'aventuro a dir que no em vaig errar. (151)

En el diario *Ressonàncies*, centrado preferentemente en la exposición de sus inquietudes filosóficas y literarias, también filtra de forma esporádica confesiones de su ya lejano ciclo dramático, muy de vez en cuando. En él, asegura que "m'allunyà del teatre la convicció que el públic, l'empresari, els comediants, pesen massa materialment sobre el pensament, les intencions i la voluntat de l'autor" (136). Y concluye lamentándose de que toda esa gente "fan que el bo, en el teatre, escassegi tant" (136).

La crítica de Puig i Ferreter hacia el teatro que se representaba durante el "noucentisme" es feroz. El colchón del paso de los años y el contexto donde se sitúa su dietario lo permitían. Entre otras cosas, recuerda con desasosiego "com en un temps era trist i penós a Catalunya escriure per al teatre. El públic no volia passar de Guimerà, Russinyol, Iglésies" (149). A ojos de Puig, todo parecía estancado. Alrededor de los años veinte seguían representándose muchas de las obras más características de la segunda mitad del XIX, prevaleciendo los mismos decorados, los mismos atrezzos, los

mismos vestuarios.[8] Su queja era, en buena medida, enfundada; la reacción, clarividente:

> Existia encara una certa crítica literària; crítica teatral, no. Els qui la feien no tenien ni cara ni ulls. Públic i crítica es resistien a tota elevació, a tota novetat. Portar quelcom de nou, d'original al nostre teatre, era anar al fracàs. Recordo a un pròleg de Ruyra unes traduccions de Scribe, en el qual diu que aquest autor emplenà una època del teatre francès, [...] estrenant més de 400 comèdies, la majoria amb èxit. I recordo això perquè en llegir-ho em vaig demanar: "Voldries ésser un Scribe, tu?". Em vaig respondre que no. (149)

Así pues, acogiéndose a estos hechos, el autor trata de justificar el haber emprendido el camino hacia nuevas posibilidades literarias. Pese a ello, y como reflejo a su controvertida personalidad, no podía marcharse del teatro sin dejar de avivar la polémica:

> De vegades certes nits, al Romea, assegut entre el públic, i veient-lo tan de prop i sentint-lo parlar, en els entreactes, em deia: "Per a aquesta gent has d'escriure tu?". [...] Comprenia que la comèdia que no tingués la virtut d'agradar a aquesta gent la primera nit, estava perduda per llarg temps, qui ni una minoria de gent intel·ligent i de gust, ni una crítica lúcida no sortirien per aixecar l'obra enfonsada la primera nit. (149-150)

Pese al acercamiento esporádico al teatro noucentista en el inicio de su segunda etapa dramática, Puig i Ferreter retomó pronto su rumbo inicial y optó por seguir "escrivint obres de teatre sense preocupar-me d'agradar a aquesta gent, que [a su juicio] feia les seves delícies del *Don Pau de les calces curtes* i dels *Tenorios* de Ferrer i Codina" (150), o con obras de Iglésies, Russinyol o Guimerà "com si s'hagués tractat d'un *Hamlet*" (150). Del estilo de estos otros autores que antaño también bebieron del "modernisme", subraya que en "quant als drames o tragèdies de l'ànima, no en trobem res [...] que no es limiti a petits conflictes familiars, a anècdotes socials o domèstiques" (180). A diferencia del autor selvatano, estos dramaturgos sí que supieron —o sí que quisieron— ajustarse a la perfección al nuevo contexto teatral catalán. Sea como fuere, él no tiene reparos a la hora de explicar la conjetura.

La literatura íntima, insistimos, acaba convirtiéndose en un refugio idóneo donde proclamar, sin la necesidad de eufemismos ni otros subterfugios, que dichos autores "només podien interessar a un públic ignorant, càndid, ingenu com durant tants anys ha estat el del teatre català" (180). Puig i Ferreter nunca aceptó el chovinismo que a su

[8] Josep Maria Benet i Jornet también se hace eco de este hecho. Aunque en un artículo reciente remarca que «sovint hi ha existit la negació dels "pares", sobretot al teatre» (2006, 170), durante el turno de intervenciones que tuvo lugar en la jornada a la que hacen referencia estas actas, reconocía que ciertamente estábamos ante «unes obres plenes de pols», considerando sensato y lógico que «Puig i Ferreter reivindiqui que s'hi representin des d'una –aleshores– òptica actual».

entender desprendía la escena catalana, de espaldas al gran teatro universal. Muy a su pesar, acaba confesando su fracaso en dicho campo; un fiasco que ya venía cociéndose tiempo atrás:

> Jo en les meves obres era un solitari, gairebé un indesitjable, un gat perdut entre les botes, com diuen en el meu camp de Tarragona, i finalment vaig perdre la vocació del teatre i àdhuc el gust d'insistir i de lluitar. Quan després d'uns anys de silenci vaig tornar al teatre, confesso que fou amb el desig d'agradar, de tenir èxit, àdhuc de guanyar-hi diners, però, per a això, no vaig tenir prou habilitat ni malícia ni talent. Llavors en el teatre em vaig sentir perdut; jo no agradava, com més volia agradar més malament ho feia, m'havia renegat a mi mateix, vaig esdevenir un autor fracassat. [...] Només amb la novel·la em vaig saber recobrar, sense pensar en el públic ni que al món fos. (150)

Aunque los hechos parezcan claros, si pretendemos desentelar las verdaderas causas que motivaron la frustrada aventura teatral de Puig i Ferreter, es necesario ser prudentes y hacer una lectura suspicaz del conjunto de su obra. Sólo de este modo podremos cerciorarnos del guiño que nos hace el autor, que sigue sacando a relucir todas estas razones a través de sus novelas, también publicadas a posteriori. Puig solía insistir en una idea, redundándola en el seno de sus obras hasta la reiteración. Por lo tanto, ateniéndonos a su punto irónico, de malicia literaria, no podemos descartar el sentimiento de frustración —tras su salida por la puerta falsa— como la causa que hipotéticamente fundamentó su afán esclarecedor. En este sentido, el autor volvería a insistir a través de *Vida interior d'un escriptor* (1928), libro cuyo argumento recoge el trazo biográfico de Martí Reclòs, un ofuscado escritor que antaño creó varias piezas teatrales; el protagonista es un mero *alter ego* suyo:

> Va veure el teatre, ple de gent [...]. I va somriure de la ingenuïtat dels que escriuen comèdies. Un miler de persones distretes, la majoria d'elles sense gust ni idea de l'art. [...] Era desolador. Li semblava impossible que ell hagués pogut escriure per aquells ineptes durant anys i anys en què la seva producció havia estat únicament de drames i comèdies. (PUIG I FERRETER: 1928, 20)
>
> D'antuvi, quan li vingué la idea de desertar, Martí Reclòs pensà en fer unes obres totes banals, per guanyar diners. —Tornaré al teatre —va dir-se— que és allò que més dóna. Deixaré l'originalitat, la passió per la bellesa i faré unes coses artificials, maquillades i cridaneres que s'emportin els públics. (PUIG I FERRETER: 1928, 182)

La suma de estos indicios hace pensar que la fidelidad hacia sus ideales estéticos no sea el motivo sincero por el que abandona el género. A nuestro parecer, la novela no le ofrece mayores posibilidades. De hecho, en el teatro también intentó plasmar su ideología: concebir las creaciones como obras de arte, impregnadas de belleza. Puig i Ferreter asumió el rol de figura mesiánica, derivado de los postulados modernistas, pero

su estética nunca acabó de cuajar entre un público tipificado, hecho a las circunstancias del periodo. Los ideales noucentistas supusieron una barrera infranqueable. Sólo con la caída de dicho movimiento cultural —paralela a la consagración del género novelesco—, comenzó a sentirse realizado.

No obstante, la auto-justificación fue siempre una de las facetas más características a lo largo de su trayectoria. Por ello, no iba a escatimar esfuerzos en justificar —más que esclarecer— los motivos de su trasfuguismo al campo de la prosa. El diario, pues, acaba convirtiéndose en un prospecto donde explicarse (o exculparse), donde desprenderse de una tara personal que había arrastrado durante un montón de años:

> Havent penetrat més endins en les intimitats de l'art gràcies a la novel·la, veig ara la major part de les obres de teatre dels nostres temps com falses o trucades. No diré que això, aquests defectes, siguin inherents a l'obra teatral [...], però diré que àdhuc els millors records que m'han deixat certes obres bones del nostre temps, són entelats per la mala impressió de quelcom d'impur, de falsejat, de forçat, d'escamotejat, en fi, quelcom de poc o de massa que l'autor hi ha posat [...] per tal de guanyar més fàcilment o completament els sufragis del públic. Això no ho trobareu en les grans novel·les del nostre temps, i aquesta independència de la novel·la fa, al meu parer, la seva superioritat respecte al teatre actual. Jo, quan escric una novel·la, no em recordo que algú hagi de llegir-me. Els autors de teatre no es poden sostraure del fantasma del públic al seu davant, aprovant-los o censurant-los, i em penso que, sovint, el públic els dicta també per afegir, llevar, trucar, i això fins en els millors. (139)
>
> Al novel·lista li és un gran bé el no haver de tenir la preocupació de l'èxit immediat, falta del qual la peça de teatre s'enfonsa en una nit, almenys aparentment. La por d'aquesta enfonsada sovint lliga l'autor de mans, i per tal de no enfonsar-se en una nit, s'enfonsa per sempre més en la mediocritat que el públic vol. El novel·lista té temps d'esperar. [...] Si un dia tornés a fer teatre provaria de seguir aquesta vena, sense comptar amb el públic, tal com faig en la novel·la. (151-153)

Con todo, Guillem-Jordi Graells esclarece en "Puig i Ferreter: del teatre a la novel·la" (1980), que el cambio de género responde, principalmente, a unos intereses inherentes que nuestro autor nunca formuló abiertamente a través de sus creaciones literarias, pero sí a través de su epistolario:

> Podem resseguir dia a dia el desenvolupament de l'esmentada crisi gràcies a la copiosa correspondència enviada per Puig durant aquests anys a Joan Piera i Folch, traductor al francès del seu teatre, a qui va adreçar més d'un centenar de cartes entre març de 1922 i juliol de 1924, que [...] són una crònica minuciosa i inapreciable del successiu esfondrament d'unes esperances, que el duran a l'abandó de la literatura dramàtica. (GRAELLS: 1980, 5-6)

En este sentido, Graells subraya la "problemática económica" (1980, 7) como el principal factor. Un factor, de hecho, encubierto. En realidad, pues, la causa mayor que

condujo a Puig i Ferreter a optar por la escritura de novelas fue, como él mismo insinuaba en *Vida interior d'un escriptor*, "guanyar-me la vida"(1928, 182).

Aunque Puig i Ferreter reitera que su diario es privado e intransferible, es absurdo no reconocer que *Ressonàncies* está impregnado por una voluntad intrínseca de difusión hacia al exterior. El autor tenía claro que tarde o temprano acabaría publicándose. Por eso, reiteró su mensaje hasta cuotas extremas, aduciendo que "si en parlo aquí és per obrir els ulls als futurs autors dramàtics catalans, que hi trobarien una mina a condició que fossin poetes i homes de teatre ensems, sense les quals condicions reunides el teatre no és res" (173). Y con el deseo de que nadie tome su caso como ejemplo, concluye lamentándose:

> A París he vist *Hamlet* i *Ricard III*. Quin plaer m'han produït, quines ambicions han desvetllat en mi. Un jove que pugui veure això als vint anys quan jo, a Barcelona, a tal edat, veia Pitarra, Guimerà, els començaments de l'Iglésies i Russinyol. [...] El naturalisme m'ofegava. El naturalisme i el realisme ens van desencaminar, a mi i a tots. (138)[9]

CONCLUSIONES

La reiteración de un ideal estético, la insistencia —casi obsesiva—, es uno de los principales rasgos literarios de Joan Puig i Ferreter. La mayoría de las veces, la idea que pretende trasmitir acaba salpicando buena parte de sus obras: los fragmentos rescatados para la ocasión así lo constatan. Por otra parte, dichos fragmentos son también el reflejo nítido del carácter temperamental y poco calculador de un autor que se auto-catalogó constantemente como un apasionado enfebrecido. Lograse destacar en mayor o en menor medida dentro del circuito teatral catalán de comienzos del siglo pasado, el testimonio de sus opiniones, críticas y retratos de episodios concretos, representa el grato legado de un personaje ambicioso, osado y sin pelos en la lengua (o en la pluma).

Por todo ello, pese a los constantes altibajos durante su ciclo como dramaturgo, Puig i Ferreter es sin duda una pieza de gran valor, capaz de acercarnos con temple al periodo de la escena catalana contemporánea descrito en este artículo. Una escena que, como bien sabemos, desapareció durante la dictadura para recuperar el brío recientemente. Así pues, la época a la que nos hemos remontado con estas confesiones

[9] En la página 198 del primer volumen (edición MOLC, 1982) de su autobiografía *Camins de França* (1934), se puede constatar la opinión que le merecían estos dramaturgos.

gana en importancia y nos permite conocer, en parte, los derroteros desde donde se origina el teatro catalán más actual.

BIBLIOGRAFÍA

BENET I JORNET, Josep Maria (2006): "Caiguda i resurrecció del text teatral (notes sobre una època)", en Christian CAMPS (coord.): *El teatre de Benet i Jornet (L'habitació del nen i altres)*, Montpeller, Éditions de la Tour Gile, p. 169-215.

——— (1992): "Sobre Puig i Ferreter", en *La malícia del text*, Barcelona, Curial, p. 101-115.

——— (1971): "Divagació informativa sobre Joan Puig i Ferreter i la seva obra, amb especial atenció a *El pelegrí apassionat*", *Estudios Escénicos*, 14 (febrer 1971), p. 63-70.

CASTELLANOS, Jordi (2005): *Escriure amb el ritme de la sang. La represa de la novel·la catalana (1925-1929)*, Barcelona, Institut d'Estudis Catalans.

FÀBREGAS, Xavier (1978): *Història del teatre català*, Barcelona, Millà.

——— (1971): "Joan Puig i Ferreter i la crisi del teatre català (1913-1917)", *Estudios Escénicos*, 14 (febrer 1971), p. 44-61.

FOGUET, Francesc (2003): "Joan Puig i Ferreter: teatre d'idees i passions (1904-1912)", *Revista de Catalunya*, 182 (març, 2003), p. 50-52.

GALLÉN, Enric (1986) "El teatre: Joan Puig i Ferreter", en *Història de la literatura catalana. Part modern*a, Barcelona, Ariel, vol. 8, p. 415-422.

GRAELLS, Guillem-Jordi (2001): "Estudi introductori", en Joan PUIG I FERRETER: *Teatre complet*, Tarragona, Arola Editors, Vol. I, p. 9-43.

——— (1980): "Puig i Ferreter: del teatre a la novel·la", en Joan PUIG I FERRETER: *L'home que tenia més d'una vida*, Alella, Pleniluni, p. 5-18.

——— (1975): "Introducció", en Joan PUIG I FERRETER: *Diari d'un escriptor. Ressonàncies, 1942-1952*, Barcelona, Edicions 62, 9-36.

PUIG I FERRETER, Joan (2001): *Teatre complet*, Tarragona, Arola Editors (Biblioteca Catalana).

——— (1982): *Camins de França*, Barcelona, Edicions 62 (MOLC).

——— (1975): *Diari d'un escriptor. Ressonàncies, 1942-1952*, Barcelona, Edicions 62.

——— (1928): *Vida interior d'un escriptor*, Barcelona, Publicacions Arnau de Vilanova.

VISIONS DEL TEATRE A TRAVÉS DELS DIETARIS DE DRAMATURGS CATALANS CONTEMPORANIS

ANNA ESTEVE

Universitat d'Alacant

1. Introducció

Amb aquest títol, pretenc participar en aquestes jornades sobre teatre català contemporani des de l'òptica que millor domine i que ha centrat els meus estudis durant els últims anys: la literatura dietarística catalana, especialment, de l'últim terç del segle XX. La meua intenció no és una altra que oferir una panoràmica o un estat de la qüestió sobre els texts autobiogràfics d'autors dramàtics catalans que han deixat constància de les seues reflexions o de les seues accions teatrals; a partir d'ací, em centraré concretament en els diaris i dietaris per a oferir una descripció, més detallada, sobre la presència del teatre, en major o menor grau, que hi esbossen els autors.

La primera constatació que es pot observar és que els autors dramàtics no són els més predisposats a complementar la seua obra amb l'escriptura d'un dietari o diari; predominen, en aquest terreny, sobretot poetes i narradors, o també assagistes. Tampoc es prodiguen, per desgràcia, al llarg del segle XX, altres papers de tint autobiogràfic: com ara memòries o autobiografies. En l'àmbit de les lletres catalanes en podem citar algunes, molt poques.

En primer lloc, cronològicament, destaquen les memòries d'Adrià Gual (1872-1943); escriptor protagonista de la modernització del teatre català gràcies a la creació del seu "Teatre íntim" (1898). Pòstumament, es van publicar les seues memòries: *Mitja vida de teatre. Memòries* (1960). Amb aquesta obra ofereix un document molt valuós per a reconstruir la història del teatre català de la primera meitat del passat segle. El seu propòsit és revisar la seua gestió teatral; i, per això, només li interessa parlar dels fets de la seua vida com a home de teatre, però lògicament els contorns de l'home, suren sobretot en el seu tracte amb les figures que es va relacionar: Joan Maragall, Ignasi Iglésies, Carles Riba, etc.

Sis anys abans es van publicar les de Josep Maria de Sagarra (Barcelona, 1894-1961): *Memòries* (1954); centrades sobretot en el retrat familiar i personal, i imprescindibles per a

conèixer la personalitat del polifacètic escriptor, així com per a gaudir d'un dels models de prosa catalana més vigorosos i bells.

Més recents són les de les memòries d'Albert Boadella (Barcelona, 1943): *Memòries d'un va bufar* (2002), on recrea, entrellaçant-los, els seus records personals amb els professionals i en les quals esgrimeix la seua paròdia més esmolada cap a la societat i l'època que li ha tocat viure.

2. El teatre i la vida (a través dels dietaris)

Pel que fa a l'obra dietarística dels escriptors dramàtics, cal reconèixer que no és massa extensa; a penes si podem referir-nos a quatre autors que han publicat un dietari i que, curiosament, no sols són creadors teatrals sinó que destaquen per una activitat literària diversa. Per continuar amb l'orde cronològic, citarem el *Diari d'un escriptor. Ressonàncies (1942-1952)*, de Joan Puig i Ferreter, publicat en 1973. El segueix el *Dietari de prudències*, de M. Aurèlia Capmany, publicat el 1981; els tres volums de dietari de Manuel de Pedrolo: *Dietari 1986* (1998), *Dietari 1987* (1999) i *Dietari pòstum* (1991); i, finalment, els diaris de Feliu Formosa, *El present vulnerable. Diaris I (1973-1978)* (1979), *A contratemps. Diaris* (2005) i *El somriure de l'atzar. Diaris II* (2005).

Començarem per l'única escriptora que ha destacat en el teatre i que ha deixat obres de prosa memorialística. La novel·lista, assagista i autora de teatre Ma. Aurèlia Capmany va mantenir una profunda i intensa relació amb el món del teatre. En 1959 estrena la seua primera obra: *El teu i l'hipòcrita* (per encàrrec de Jordi Sarsanedas); aquest mateix any funda l'Escola d'Art Dramàtic Adrià Gual, junt amb Ricard Salvat. Ací va exercir de professora, de directora, de traductora i també va actuar com a actriu. Així mateix, va estrenar tres de les seues obres dramàtiques.

Va escriure mitja dotzena d'obres, entre 1960 i 1980; i, alguna d'elles, sota l'estètica del teatre de cabaret d'intenció crítica, expressament per a representar-les en el mític local de Barcelona "La Cova del Drac". En la seua faceta d'actriu, va participar en obres com a *l'Auca del senyor Esteve* i *Primera història d'Esther*; i en cine, en *El vicari d'Olot*, de Ventura Pons.

No obstant això, la presència del teatre en el seu *Dietari de prudències* és, almenys, inferior al que cabria imaginar en una escriptora que ha estat tan vinculada al món del

teatre, en diferents aspectes. Aquest fet, sens dubte, pot provocar un cert estranyament, però pensem que aquest dietari està escrit a manera de columna periodística. Com en els seus articles, en aquest diari Capmany escriu fonamentalment de literatura, especialment catalana, dels obstacles per a la normalitat cultural en català i tampoc falta comentari, dona compromesa com era, sobre la política o sobre fets d'actualitat, i per descomptat sobre la condició de la dona. Tres de les esferes fonamentals en què va influir la intel·lectual: compromesa políticament, culturalment i socialment (PONS: 2002, 85).

Ma. A. Capmany, així mateix, publica posteriorment altres texts en forma de diari com a part del segon volum de les originals memòries: *Això era i no era* (1989). Entre els capítols de les memòries s'intercalen, arbitràriament, pàgines d'un dietari titulat "Els moments de cada dia". Els fragments d'aquest diari registren els avatars de cada dia de manera concisa i sumarial, i el teatre únicament sorgeix en forma de record llunyà d'una presentació vista allà pels anys 40.

En el *Dietari de prudències*, a pesar d'incrementar-se la presència del teatre, continua sent anecdòtica. Maria Aurèlia parla dels seus records com a professora, actriu i autora. A propòsit de l'estrena de la versió teatral de l'obra *Tirant el Blanch*, comenta una sèrie d'anècdotes que evidencien la incultura de la col·lectivitat catalana (després elogia els actors i el director i el públic valencià) (1982, 39). Critica la falta d'infrastructures (1982, 60) o la moda dels rebenta-espectacles (1982, 165) i proposa alternatives; però també celebra els èxits, com la iniciativa de Pepa Palau de preparar teatre infantil amb gent de la professió, i aplaudeix la vessant de creació infantil d'autors com Benet i Jornet, amb *Helena a l'illa del Baró Zodíac* (1982, 127). En altres notes, recomana obres, com *Leonci i Lena* de Georg Büchner, que li desperten el record de quan ella la va dirigir amb els seus alumnes, en l'escola Adrià Gual; curiosament Josep Maria Benet i Jornet interpretava el rei Peter:

> En Josep M. Benet i Jornet lluïa un jaqué, guarnit amb passamaneria, que li donava un aire d'Oliveira Salazar que enamorava, aire que ell accentuava perquè ningú no dubtés que és referia a un dictador concret. La Montserrat Roig va aconseguir un vestit de núvia, tan bellament convencional, que el magnífic monòleg davant del mirall adquiria una força extraordinària (1982, 168)

I fins i tot, fa partícip el lector de la deliberació, per exemple, dels premis de teatre Ciutat de Sabadell, que en 1971 va guanyar J. M. Benet i Jornet amb: *Berenàveu a les fosques* (1982, 32 i 60).

Un altre dels autors que han participat del gènere dramàtic i de l'escriptura de diaris és Manuel de Pedrolo, qui va abordar, pràcticament, totes les formes literàries: poesia, assaig, teatre, novel·la…arribant al centenar de títols. Pel que fa al teatre, el total d'obres que va escriure quasi arriben a la vintena: 19 concretament, des de 1951 fins a 1978. Així s'arrepleguen en els dos volums que, entre 1999 i 2000, Edicions 62 publica del seu teatre. Pedrolo, malgrat tot, sempre es va considerar novel·lista i la seua obra va sobreeixir, tant en quantitat com en qualitat, de la mà de la novel·la (recordem el *best-seller Mecanoscrit del segon origen*). La seua relació amb la dramatúrgia va tenir els seus alts i baixos i va ser, quasi sempre, controvertida. A partir de 1970, va negar o va rebutjar aquesta faceta creativa : “No em considero ben bé un dramaturg. Sóc un novel·lista que, ocasionalment i en circumstàncies adverses per a la seva comunitat, ha escrit obres de teatre” (1973).

Anys més tard, però, des de la distància i situat al final de la seua trajectòria, es deixa retratar com a dramaturg per a una exposició sobre temes de teatre català; així ho podem llegir en una nota del 10 de desembre de 1986.

Amb tot, sembla evident que deu ser aquesta mateixa consideració de dramaturg per “deure a la cultura catalana” o per circumstàncies històriques, la que explique l'absència de la temàtica teatral en els tres volums del seu diari. Els temes que s’hi reiteren són la creació (inclou bàsicament poemes i narracions breus), la seua activitat com a escriptor, i sobretot la seua projecció d'home públic: crític amb l'actuació dels partits polítics catalans, poc favorable als premis i al marge dels cercles d'escriptors.

Les mínimes al·lusions a l’obra dramàtica no deixen de ser circumstancials, molt més que les de Capmany, i es redueixen a la trobada amb una xica que havia interpretat un paper en una de les seues obres (1991, 61), algun comentari sobre l'actuació de Boadella (1991, 66) o algun grup teatral que li demana permís per a realitzar petits canvis de la seua obra (1991, 117) o simplement estudiosos que estan interessats en el seu teatre —per a sorpresa de l'autor— i li demanen una entrevista (1991, 82-83 i 112-113; 283). I, curiosament, aquestes referències apareixen en el volum de dietaris pòstums, no així en els publicats en vida: el de 1986 i el de 1987, excepte la nota que acabem d’esmentar de 1986.

Així, el testimoni més ric i generós, tant per oferir una visió de la seua activitat teatral com per la qualitat intrínseca dels seus dietaris és, sens dubte, el de Feliu Formosa.

Intentarem anar desgranant, en el temps que ens queda, els amagatalls que uneixen i fonen la vida de l'escriptor de Sabadell amb el teatre.

2.1 El teatre: passió intel·lectual i vital de Feliu Formosa

El present vulnerable (1979) suposa per al poeta el final d'un cicle vital: en 1974 mor la seua companya i mare de les seues dues filles, Maria Plans; i també artístic: el 1980 reuneix en un volum la poesia que fins llavors havia publicat, *Si tot és dintre*, que inclou traduccions i un poemari inèdit; i es replanteja la seua relació amb el teatre, que passaria a un segon pla.

Aquests dos eixos configuren la triple crònica d'aquest diari. La primera: la del creador, a la recerca d'una veu poètica pròpia, que continua el seu aprenentatge professional en altres facetes com la de narrador, traductor, professor, etc. La segona crònica és la de l'intel·lectual, compromès i crític amb la societat; i, finalment, la tercera: la de l'home, a la recerca d'una identitat que trontolla després del dolor i que vacil·la, insegura, i aconsegueix erigir-se mitjançant el treball immens i l'esforç personal.

Totes es confonen per a oferir algunes de les pàgines més profundes i valuoses que la literatura catalana ha donat en les últimes dècades. La crítica no ha dubtat a destacar, de forma unànime, el valor literari i humà d'aquesta obra, guanyadora del premi de la Crítica Serra d'Or, i del seu autor reconegut, entre altres, amb la Creu de Sant Jordi: 1988, els premis d'Honor de l'Institut del Teatre (1999) i dels Lletres Catalans (2005).

La segona entrega del seu diari personal arriba 26 anys després. El 2005 publica, a principi d'any, *A contratemps* i al novembre, *El somriure de l'atzar*. En ambdós continua alternant el jo més íntim amb l'intel·lectual i l'activitat del creador; la intensitat, amb tot, és inferior a la del primer diari de 1979. Però no hi ha dubte que les tres obres, en el seu conjunt, projecten una imatge prou completa i mesurada d'un dels intel·lectuals més importants per a la dramatúrgia catalana de finals del segle XX.

Feliu Formosa: home de teatre

Així el definia fa ja més de vint anys, Josep Maria Benet i Jornet, en un article publicat en la revista *Serra d'Or*. Val la pena reproduir algunes de les seues paraules:

> Feliu Formosa imposa una actitud tancada i vigilant. Aleshores, alt, una mica carregat d'espatlles, la caixa toràcica enfonsada, la pell de la cara porosa i els trets ben marcats, a la boca una ganyota de malenconia irònica o d'escepticisme reprimit, la vestimenta d'una sobrietat quasi estrident [...] una bèstia una mica desplaçada i lleugerament ofensiva davant la qual tems que acabaràs sentint-te culpable. En principi, però, no és mes que un home de teatre. Un home de teatre de característiques especials.

Una d'aquestes característiques especials és la personalitat inquieta i la predisposició, oberta, a tota possibilitat professional. Una actitud que l'ha dut a practicar quasi tots els gèneres: poesia, teatre, assaig o crítica, alguna temptativa de narració —que precisament inclou en els seus diaris—, i a exercir de quasi tot entorn de l'activitat teatral. Els seus diaris ens ajudaren a perfilar aquesta polifacètica i dilatada trajectòria.

A. Crític i teòric, sempre a partir de l'experiència

Ambdós diaris destaquen l'esperit reflexiu de Feliu Formosa, com a home i com a creador. El poeta no cessa en el seu interés d'intentar entendre i controlar el seu comportament més íntim: un home marcat per la soledat i un caràcter depressiu que busca, a través del paper, plasmar les seues dificultats de sociabilitat (sobretot amb les dones) i de tracte. Amb el mateix ímpetu, Formosa va embastant un riu d'idees, dubtes i pensaments que genera la seua activitat intel·lectual: al voltant de la poesia, la narració i, la que ací ens concerneix: l'activitat teatral.

En aquest sentit, ofereix definicions sobre el teatre, l'entén com "convivència de la qual ha de sortir una creació absolutament original i col·lectiva, nascuda de la compenetració humana, ideològica i estètica" (1997, 164). I aquesta concepció és la que intenta aplicar en les seues classes a l'Institut del teatre, com veurem més endavant.

La seua reflexió sobre el teatre adquireix la forma de crítica o paper teòric de diferent naturalesa: des de l'anàlisi de diversos muntatges teatrals (1997, 186 i 211-215), o la critica teatral —sovint d'obres que ha traduït: com *La mare coratge*; dirigida per Mario Gas; *Antígona* o *Lulú*—, fins a l'estudi de l'obra d'autors consagrats que mereixen un capítol a part. En el seu primer diari, destaquen Pere Quart (1997, 103, 108, 114) o B. Brecht, però també l'autor protagonista d'aquestes jornades: Josep Maria Benet i Jornet.

En el segon diari, concretament, reprodueix texts com el programa de mà que Formosa elabora per a l'obra de Carlo Goldoni: *Un cas curis (Un curiós accident)* (2005,

34) o inclou una conferència sobre Joan Oliver (2005, 50) que va pronunciar el 7 de febrer de 1994 a l'Institut del teatre de Terrassa. En l'últim diari es fa eco i reprèn, en part, algunes de les idees dels seus nombrosos texts crítics. Destaquen els comentaris sobre "teatre i traducció" o sobre la interpretació i la dicció dels actors —la projecció de la veu—. D'altra banda, el poeta també incorpora en el diari cartes que van dirigides a l'actriu Cristina Julián i que són vertaders assaigs crítics sobre la seua interpretació en diferents obres (2005, 35 i 45). Així mateix, inclou elogis crítics sobre diferents actrius, com Laia Marull, i actors: Carles Martinez i Oscar Munoz, qui fóra alumne seu. En altres ocasions, la reflexió de Formosa es converteix en un simple comentari o en una nota de lectura (2005, 91).

Benet i Jornet

Les al·lusions a Benet i Jornet es redueixen a unes quantes notes aïllades, però suficients per a posar de relleu un diàleg creatiu i personal que, durant una època, van compartir els dos autors, a més d'una valoració i admiració mútues.

La primera, consigna el desig i la sol·licitud de Benet i Jornet perquè el poeta escriga el pròleg a l'obra *La desaparició de Wendy*; Formosa al·ludeix a la crisi creativa que en aqueixos moments travessava Benet i Jornet i esbossa alguna idea que posteriorment desenvoluparà en l'esmentat pròleg. La segona, fa referència a una carta que rep de Benet, en la qual li conta la impressió que li va causar la lectura del poemari de Formosa *Cançoner*:

> Diu que podia haver fet dues coses. O be dir-me que és un llibre molt bo i parlar de les imatges, dels temes, etc. O be parlar de la Mari. Afirma que no té ganes de fer ni una cosa ni l'altra. Acaba dient que celebra que el llibre existeixi (1997, 45)

I és que, no ho oblidem, Benet i Jornet era un gran amic de Maria Plans i així consta en el diari (en un text titulat "Diari sense dates", que no segueix l'estructura fragmentària i datada de la resta i que escriu arran de la mort de la seua companya):

> Amb Josep M. Benet, vam conviure dos dies. La presència, o més ben dit, l'absència d'ella pesava sobre nosaltres. Només en vam parlar una vegada, però […] Em va llegir una obra que havia acabat d'escriure. És molt bona. Tots els actes eren com faltats d'alguna cosa (1997, 43).

B. Excel·lent i pròdig traductor

Són més de cinquanta les obres que Feliu Formosa ha traduït de l'alemany; entre poesia, teatre i narrativa. Aquesta dedicació professional que inicia en tornar d'Alemanya (concretament d'Heidelberg i de Mainz), a principi dels seixanta, l'ha acompanyat des de llavors i s'ha convertit, en molts moments, en la seua manera de subsistència. Aquesta temporada a Alemanya va confirmar la vocació teatral de Feliu.

La gran capacitat de treball, la meticulositat i l'exigència que el caracteritzen es poden apreciar, amb nitidesa, a través de molts dels fragments d'aquests diaris, ja que hi consigna el procés de documentació que du a terme per a abordar un text; així es pot veure en la seua traducció de *Dansa de Mort* (1976) de Strindberg; (1997, 135 i 147). Fins i tot, el diari esdevé de vegades una espècie de *carnet* on l'autor va anotant les opcions de traducció que se li plantegen o els dubtes i els problemes que va trobant-se en aquesta activitat.

De fet, en una de les seues reflexions sobre la naturalesa del diari que està escrivint el poeta sospesa tres opcions: una via "política", una via sentimental, de "revisió dels relacions" (a la manera del diari d'Anaïs Nin) i la via del *Diari de Treball* de Brecht, que és la que segueix quant a les traduccions i també als assaigs teatrals (1997, 191).

Assistim, en conseqüència, al procés de traducció d'obres com *Hedda Gabler* (1997,: 170), diverses cançons de B. Brecht (2005, 114, 118) o al monumental i complex projecte de traduir les obres completes del mateix autor (2005, 151, 153…). I ja hem vist com aquesta activitat ha generat diversos papers de caràcter teòric sobre la traducció de texts dramàtics.

C. Professor

Una altra de les vessants de l'absorbent dedicació a l'art dramàtic és la que resulta de la docència a l'Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona. En els seus diaris el poeta informa, amb detall, de les diferents fases de treball que implica la tasca de professor. La selecció de l'obra que els alumnes hauran d'interpretar, l'estudi en profunditat per a enfocar la interpretació (2005, 104, 153), el repartiment de papers i, molt especialment, l'evolució dels assaigs. Ací, òbviament, alterna la dedicació pedagògica amb la de director escènic dels seus tallers.

A través dels dies i les pàgines, ens fa testimonis dels seus dubtes a l'hora de resoldre alguna escena, per exemple de *Final de partida*, de Samuel Becket (1997, 206), de *Les Coèfores* d'Èsquil (2005: 174) o de *Romeu i Julieta*, de Shakespeare (1997, 69):

> Assajant l'escena de comiat de Romeu i Julieta. Mentre escric això, tinc els actors davant meu […] Com han de ser els moviments, les actituds, la gesticulació? Una mena de "coreografia" distant i simbòlica de l'acte amorós? O bé una escena realista […]

També apunta la seua valoració del resultat final de les representacions davant del públic: "El dia de l'estrena no va sortit tot a la superfície. El muntatge va fer bonic, però a la interpretació li va faltar la intensitat que jo volia […]" (1997, 152). El diari resulta així un quadern de treball i resulta un document pedagògic de primer orde que permet captar la manera de treballar i d'entendre el teatre del poeta. A través de la prosa diarística és possible deduir la passió amb què es lliura a aquests assaigs; captar l'interès que els tallers desperten en el poeta.

Però la seua activitat a l'Institut no es limita a donar classes; Formosa és un home polític i com a tal es dedica també a la gestió de l'acció teatral. Així, reflexiona sobre l'organització interna del grup teatral o planifica la creació de centres comarcals de l'Institut. El seu ideal és treballar amb un grup de gent que compartisca i es compenetre des del punt de vista ideològic, estètic i personal, però rares vegades ho aconsegueix i això és motiu suficient per a la frustració.

D. Actor i rapsoda

Finalment, els dos volums del seu diari permeten parlar, fins i tot, d'una altra de les dedicacions com a home de teatre; la primera que li va posar en contacte amb l'activitat teatral, potser la que més li atraga: la d'actor. Formosa afirma en l'últim lliurament del seu diari que en la seua història personal, la interpretació, ha sigut un complement necessari: "El procés creatiu en grup a partir d'un fet dramàtic i allò que té de convivència i relació, són coses que formen part de la meva vida".

Treballa a fons el seu paper de Tusenbach en l'obra de Txèkov: *Les tres germanes*, que va interpretar per a la televisió (1997, 84); actua en el cine, en la pel·lícula: *La veritat sobre el cas Savolta*. I triomfa amb el projecte teatral: l'*Aula Brecht*; un muntatge on interpretava dotze texts de l'autor alemany, en el qual l'espectador eren els alumnes, que va

rodar durant set anys per Catalunya i que va ser gravat en dues ocasions per a la televisió. També va ser un èxit l'espectacle *Hola, Brecht*!, compost per cançons i poetes de Brecht, dirigit per J. M. Mestres, i en el que Formosa va actuar en més de 70 representacions (1997, 188, 241).

Certament, Formosa mai s'ha dedicat a la interpretació com a professional i potser és aquesta la faceta teatral on menys s'ha prodigat; no obstant això, li procura reaccions contradictòries: eufòria, quan es produeix el contacte i la comunió amb el públic; i desassossec per l'esforç i la insatisfacció prèvia, durant els assaigs. Formosa reflecteix en els diaris la dificultat per a integrar-se en el grup, ja que la seua manera d'arribar al personatge és diferent de la dels seus companys i ho atribueix, en part, al seu caràcter: "irresolut; insegur; temorós davant les empreses que requereixen un lliurament total i una assumpció sense subterfugis de tots les dificultats previsibles".

El treball d'actor, el deixa exhaust i és per això que en una nota de 1999 es planteja que l'esforç és desproporcionat i decideix fer d'actor sempre que siga compatible amb el seu ritme de treball en altres activitats. Així s'embarca en nous projectes com l'espectacle *Ària de diumenge*, amb texts de Joan Oliver-Pere Quart, en lectures escenificades de texts -*Als meus supervivents*; o texts de Carles Sindreu. I també actua de rapsoda recitant alguns dels seus versos o d'altres, o fent un "bolo" a partir del *Bestiari* de Pere Quart; dedicació que li reporta una gran satisfacció, potser perquè encaixa amb el tipus d'actor que és. En tot cas, tota aquesta activitat, dóna pas sempre a la reflexió; en els diaris hi ha la seua impressió, detallada, sobre aquestes intervencions (2005, 32).

A pesar d'aquests cinc apartats, il·lustratius dels diferents perfils de l'home de teatre que es mostra en els diaris, és pràcticament impossible separar l'activitat professional de la vida de Feliu Formosa; els seus dies s'entrellacen amb aquesta agitada vida teatral. La mostra més clara d'aquesta fusió entre vida teatral i vida personal en el poeta la trobem en la identificació que estableix amb els personatges que dirigeix:

> Quan dirigeixo Romeu i Julieta, vull que els actors s'adonin que hi aboco la pròpia peripècia vital i que vegin que m'ho jugo tot, sense amagar cap carta. No hi ha una sola troballa escènica que no estigui recolzada en algun moviment viscut (1997, 141).

O que interpreta:

> El meu treball amb el doctor Astrov [de *l'oncle Vània*] és l'experiència interpretativa més intensa que recordo. M'hi buidava completament, potser massa. De vegades he pensat que idealitzava el personatge i el convertia en una mena de "consciència" lúcida de la frustració vital i humana que vivien tots els altres (2003, 54).

Aquesta implicació "professional" influeix en la seua vida. Constata una falta de compensació entre "aquest lliurament a Romeu i Julieta i la meva vida de relació en altres nivells" (1997, 142). Una de les seues preocupacions més constants, reiterades en els seus diaris, és la dispersió que caracteritza la seua trajectòria professional, però també la seua vida: "Sóc massa poc exigent? O sóc víctima de tota mena de dispersions, en el camp professional i en el camp afectiu?" (1997, 190).

Aquest interrogant enllaça amb els seus problemes de sociabilitat i amb la difícil relació que mantè amb les dones. Tant en un com en l'altre diari, l'autor descriu alguna de les seues crisis i mostra els conflictes que li suposen la relació amb els altres. Resulta paradigmàtica del seu estat una nota en què es defineix així:

> Crec que, en aquests moments, la meva vida és un tors mutilat, dins els intersticis del qual hi ha la terra humida d'on poden brollar petites flors. [...] Tinc quaranta-tres anys, tinc dues filles, escric, treballo a l'Institut del Teatre, em relaciono amb molta gent… em cremo. No sóc feliç (1997, 161).

Un estat que podem resseguir en les últimes edicions del seu diari; en una anotació de 2001: "No m'agrado. Penso que no he fet el que hauria volgut fer en aquesta vida [...] La frustració de no haver escrit narrativa ni teatre". La insatisfacció eterna de l'intel·lectual lúcid i exigent que pateix en cada faceta de la seua vida i de la seua professió per oferir sempre el millor de si mateix en cada empresa, per bolcar-se en la seua experiència teatral. Un poeta apassionat amb el drama de la vida.

Algunes conclusions

Per a acabar, m'agradaria remarcar, d'una banda, la marginal tendència dels dramaturgs catalans del segle XX a escriure texts de tint autobiogràfic o memorialístic on contar els avatars de la seua carrera teatral. I d'altra banda, cal subratllar la idea bàsica que he perseguit durant la meua intervenció: recordar que les obres que podem definir com a literatura del jo, i concretament, els dietaris —ara de moda en la literatura catalana, però durant tant de temps oblidats— ofereixen, sovint, un gran interés per conèixer en

profunditat l'altra cara dels escriptors i, més encara, per entrar en el seu laboratori d'escriptura o de creació, en un sentit més ampli. Així ho hem vist en el cas de Feliu Formosa. El testimoni sobre l'evolució, organització i realització de muntatges, assaigs o actuacions suposa una informació de primer orde per a reconstruir i comprendre amb major profunditat l'origen i el desenvolupament de peces teatrals que només s'han conservat en forma de text.

Fins i tot la presència o l'absència de comentaris sobre la seua dedicació, en aquest cas al món del teatre, són significatius. Bé perquè poden informar sobre el tipus de dietari, bé perquè poden evidenciar la consideració que mereix, la seua activitat, al mateix escriptor.

Bibliografia

BENET I JORNET, Josep Maria (1990), "Dramaturgo enterrado en los cimientos", *El País* (27/06/1990).

_____, "Feliu Formosa, una impossibilitat teatral", *Serra d'Or*, 140 (maig, 1971), p.51-53.

CAPMANY, Maria Aurèlia (1997), *Obra Completa. Prosa*, Barcelona, Columna.

FERNÁNDEZ JÚBRIAS, Laura (2003), *Feliu Formosa. Teatre i paraula*, Diputació de Barcelona - Institut del Teatre, Barcelona.

GARCIA, Xavier (ed.) (1992), *Rellegir Pedrolo,* Ed. 62, Barcelona.

GRAELLS, Guillem Jordi (1992), "Un recorregut pel teatre de Pedrolo", en *Rellegir Pedrolo*, Barcelona, Edicions 62, p.103-122.

PONS, Agustí (2002), "Maria Aurèlia Capmany i la seva influència en la configuració de la Catalunya d'avui", en Montserrat Palau i Raül-David Martínez (Eds.), *Maria Aurèlia Capmanys: l'afirmació en la paraula*, Tarragona, Cossetània, p.81-92.

Obres estudiades

CAPMANY, Maria Aurèlia (1982) : *Dietari de prudències*, Barcelona, La Llar del Llibre.

FORMOSA, Feliu (1979) : *El present vulnerable. Diaris I (1973-1978)*, Barcelona, Laia, 1997.

_____ (2005) : *A contratemps. Diaris I*, Catarroja, Perifèric Edicions.

_____ (2005b) : *El somriure de l'atzar. Diaris II*, Catarroja, Perifèric Edicions.

PEDROLO, Manuel de (1998) : *Diari 1986*, Barcelona, Edicions 62.

_____ (1999) : *Diari 1987*, Barcelona, Edicions 62.

_____ (1991) : *Darrers diaris inèdits. 1988-1989*, Barcelona, Edicions 62.

LA REIVINDICACIÓ DE CLITEMNESTRA: LA DONA EN L'OBRA DRAMÀTICA DE MONTSERRAT ROIG

M. ÀNGELS FRANCÉS
Universitat d'Alacant

Introducció

L'objectiu d'aquest estudi és analitzar la protagonista de l'únic monòleg teatral escrit per Montserrat Roig, "Reivindicació de la senyora Clito Mestres", en relació a les connexions que el nom de Clitemnestra establix amb els mites clàssics i a l'estructura dialògica que presenta l'obra. En l'embull de ressonàncies del monòleg es manifesta la noció bakhtiniana de polifonia i la d'intertextualitat establerta per Kristeva, que expliquen la doble naturalesa de la veu de la senyora Clito Mestres, qui reivindica i, al seu torn, és reivindicada per l'ambigüitat del mateix llenguatge que utilitza.[1] Així mateix, examinarem fins a quin punt les dimensions literàries i espectaculars del gènere teatral ens conviden, en aquest cas, a una lectura més profunda del personatge, a establir amb ella una relació biunívoca més enllà dels límits entre realitat i ficció.

1. La revisió d'un text clàssic: sobre polifonies i altres qüestions

Les nocions de polifonia i alteritat (BAKHTIN: 1981)[2] serveixen de base a la crítica Elaine Showalter (1986) per a analitzar en la literatura contemporània el reflex de les vides de les dones en la societat. La definició dialògica del jo efectuada per Bakhtin, que ho presenta no com entitat, sinó com relació canviant entre l'ésser i l'altre, explica fins a quin grau les identitats femenines estan fracturades o dividides: com els subjectes col·lonitzats, són les altres, les silenciades, convertides en objectes i fora del discurs i la

[1] El títol del monòleg, "Reivindicació de la senyora Clito Mestres", sembla suggerir una primera interpretació segons la qual, ella és qui reivindica el personatge que interpreta, el de Clitemnestra. No obstant això, l'ambigüitat de la preposició *de* en el sintagma convida a una segona lectura: ella, Clito, és el personatge reivindicat per l'autora.

[2] Bakhtin part del pressupost kantià que hi ha un abisme entre la ment humana i el món, i estudia la forma que l'ésser humà tracta de salvar aquesta distància entre la seva propi jo i el món exterior, entre l'ésser i l'altre . Rebutja així la creença tradicional que el subjecte individual és l'única font de certesa, i proposa una definició dialògica del jo com un diàleg entre perceptor i percebut, on els dos pols de l'individu, l'individual i el social, es relacionen i es limiten mútuament.

cultura dominants (masculina i blanca). Les dones subjecte, com els subjectes colonials, escriuen dintre i contra aquest procés d'*alteritzaci*ó.[3]

Així doncs, Showalter usa la noció bakhtiniana de discurs de doble *veu* com marc per a analitzar l'*alteritat* de l'escriptura de les dones dintre de la societat patriarcal, i no com un món a part:

> A recognition of the dialogic, double-voiced nature of discourse, allows Showalter and other feminists to cease in the exploration of the wholly 'other' tradition of writing, and to begin exploring the manner in which the writing of women, along with other marginalized groups, is always a mixture of available discoursive possibilities. (ALLEN: 2000, 160).[4]

L'obra literària de Montserrat Roig, i especialment el monòleg que ens ocupa, és bona mostra d'això: la seva literatura és una polifonia de veus que, com els palimpsestos de què parla Genette (1982), té successives capes de significat, convida a dobles lectures, a jocs i ironies que, entre línies, transmeten un missatge distint de l'oficial:

> La literatura, al meu parer, encara té una funció que res pot substituir: la d'alliberar les veus del món, les veus antigues enfront de la VEU, la qual brolla en l'altar de les nostres llars, la qual coacciona la nostra imaginació, privant-nos de la llibertat de somiar per compte propi. (ROIG: 1989, 80)

La polifonia de Roig no és solament perceptible com un cor de veus estridents, les de personatges originats en el llenguatge, que viuen a través d'ell: també en la revisió, apropiació i transformació de textos anteriors es pot apreciar la seva particular subversió del discurs establert. Segons Kristeva,[5] en tot text es dóna un procés de creació del significat a partir del diàleg entre una sèrie de sistemes en conflicte, començant pel mateix signe lingüístic, que no és *un punt* amb significat fix, sinó un *lloc* travessat per xarxes i superfícies textuals diverses. El significat no està, s'elabora en un context històric i social determinat, fonamental per al procés. Així doncs, la intertextualitat establix un vincle entre el text i la societat que es genera, ja sigui a través d'estratègies

[3] En efecte, Bajkhtin concep el món com una massa de llenguatges en ebullició simultània; la seva anàlisi del carnavalesc i el concepte de *heteroglòssia* expliquen de quina manera els subjectes *alteritzats* parlen, escriuen i llegeixen: amb una doble veu.

[4] El fet de reconèixer la naturalesa dialògica del discurs li permet a Showalter deixar de buscar en *l'altra* tradició literària i començar a analitzar de quina manera els escrits de les dones es converteixen en una barreja de les possibilitats discursives que tenen accés.

[5] The text is [..] a productivity, and this means: first, that its relationship to the language in which it is situated is redistributive (destructive-constructive) [...]; and second, that it is a permutation of texts, an intertextuality: in the space of a given text, several utterances, taken from other texts, intersect and neutralize one another. (KRISTEVA: 1980, 36). Vegeu Bengoechea (1997, 5-6).

distanciadores, qüestionant punts de vista articulats o modelant tàctiques de resistència. El terme desafia, així, la concepció tradicional romàntica de la creació literària —com producte d'un autor aïllat i original— i la percepció formalista del text com entitat tancada i autònoma: Kristeva ho situa entre l'apropiació i la influència de textos anteriors, més enllà de la cita, el pastitx, la imitació o el plagi. [6]

En "Reivindicació de la senyora Clito Mestres", Roig revisa un text clàssic, la tragèdia de Sèneca *Agamemnon*, i ens oferix una nova lectura, creant una complexa teranyina de discursos i textos que activen en la ment del lector tot un seguit d'associacions i expectatives, sobretot en l'àmbit dels símbols i la mitologia.[7] Així, l'obra, com espai de producció d'ideologies, interpel·la al lector i, d'alguna manera, el transforma: "Les re-accentuacions dels textos mestres ens donen que pensar, i posen de manifest que el procés comunicatiu és un *d'interaccions*. No estem tancats en 'la gàbia de ferro' d'una sola subjectivitat." (ZAVALA: 1996, 197). I precisament contra aquesta subjectivitat única orienta Roig, com hem vist anteriorment, el seu quefer literari.

2. El teatre, màquina cibernètica

Si la negociació de significat entre autor i lector és certa per a tot text literari, en el gènere teatral és especialment complexa. Barthes ho defineix com una màquina cibernètica, que transmet una complicada polifonia informacional: l'espectador teixeix la xarxa de significats a partir de significants que no es limiten a la paraula, sinó que inclouen també el decorat, els gestos, la mímica, que poden romandre immòbils o canviar amb les anades i vingudes dels personatges (ABELLAN: 1983, 12).

A la densitat de significants pròpia del gènere, s'afegix el seu caràcter híbrid. M. Carmen Bobes (1997, 12) defineix així el text dramàtic:

> el conjunt de l'obra escrita i l'obra representada, amb totes les relacions suscitades en el procés de comunicació en dues fases: lectura i representació, i vam distingir en ell dos aspectes (no dues parts o fases), el *Text Literari* i el *Text Espectacular*; el primer es dirigeix a la lectura, el segon a la representació, però ambdós estan en el text escrit i en la representació; en el text escrit tot està sota expressió lingüística; en la representació el text literari es conserva en forma de paraula (diàleg principalment), i el text espectacular en forma de signes verbals (diàleg) i no-verbals.

[6] El concepte d'*intertextualitat* té, per tant, una doble vessant: d'una banda, es refereix al signe literari com producte d'una sèrie d'influències socials i ideològiques concretes i, per una altra, a la reapropiació revolucionària de textos anteriors.

[7] La revisió que efectua Roig en aquest monòleg va en la línia d'altres obres que es proposen oferir visions alternatives de la mitologia clàssica, com la *Clitemnestra* de Maria Josep Ragué Àries, peça teatral en català de 1986 que recrea i reivindica la tragèdia del mateix personatge que Roig homenatja en el seu monòleg.

Així doncs, és teatre l'obra literària escrita per a ser representada i, també, tot el procés de la seva representació. Té, per tant, una doble dimensió, la literària i l'espectacular, embolicades ambdues en el procés dialògic entre autor i espectador.[8] Aquest procés és interactiu i circular: s'inicia en l'emissor, l'autor i, per mitjà d'una forma, duu un missatge, l'obra, fins al receptor (fins a aquí seria lineal); no obstant això, l'efecte *feedback* descriu el camí contrari, ja que va del receptor (espectador) a l'emissor (autor, director, actors) i condiciona l'obra en les seves formes i en el seu sentit. El fet que la recepció final sigui pública i col·lectiva ha estat tingut en compte per l'autor, que dóna formes especials a la seva obra perquè l'espectacle sigui possible. El text literari és anterior a la representació i té ja els diàlegs i els acotaments que es materialitzaran en la posada en escena: l'obra inclou un lector virtual, però també un espectador virtual i una teatralitat, perquè està disposat per a convertir-se en espectacle. Bobes (1997, 28-30) insisteix en el fet que el lector interpreta però deixa sempre intacte el text. És a dir, el text dramàtic penetra en la representació, però aquesta mai penetra en el text dramàtic. Les variants de la posada en escena són circumstancials, mai definitives. No obstant això, el text de Roig convida a establir una doble via de redempció, que va del personatge a l'espectador i torna, com un boomerang, per a establir altre final, per a ser un començament.

Vegem doncs de quina manera es manifesta la intertextualitat —respecte al dialogisme del llenguatge, a la revisió textos anteriors i a la transducció del text literari en representació— en l'obra teatral de Montserrat Roig.

3. El monòleg

"Reivindicació de la senyora Clito Mestres" és un monòleg dramàtic encarregat en 1991 a Montserrat Roig pel centre Dramàtic de la Generalitat de Catalunya. L'obra va ser estrenada en 1991 en el teatre Romea de Barcelona, en sessió única, i va tornar als escenaris en la sala Beckett durant el mateix any. Ambdues representacions van ser un èxit, i que en una d'elles Montserrat va rebre l'homenatge de la sala. Va ser un dels seus últims actes públics.

[8] Segons el model semiòtic lineal d'anàlisi d'una obra teatral, "l'Autor inicia un procés de comunicació que es materialitzaria en l'obra (acabada en la seva forma i oberta en el seu sentit) i culminaria en el Lector que la interpretaria en una "lectura" coherent i personal. El Lector pot iniciar altre procés que seria de transducció: constituint-se en Director d'escena, proposa la seva pròpia lectura com un nou missatge que es representa escènicament i es dirigeix a un públic o espectador de caràcter col·lectiu." (BOBES: 1997, 18)

En el pròleg a l'edició de 1992, conta Josep Maria Benet i Jornet que Montserrat Roig sentia veritable passió pel teatre des de les seves primeres experiències com actriu en l'Escola d'Art Dramàtic Adrià Gual. L'escriptura dramàtica, no obstant això, era una espècie d'assumpte pendent en la seva trajectòria literària: ella mai va deixar d'assegurar que algun dia escriuria teatre, però la seva tasca com periodista i narradora no li deixava molt marge de temps per a dedicar-se a altres formes de contar: "ella és trobava embarcada en una més que satisfactòria carrera de novel·lista. No crec que, de manera fonamental, trobés a faltar l'ús d'una altra manera d'explicar-les." (BENET I JORNET: 1992, 9).[9]

Encara així, i gràcies a l'encàrrec del Centre Dramàtic, Montserrat va realitzar el seu antic desig de manejar el llenguatge dramàtic i va demostrar, en paraules de Benet i Jornet, que sabia expressar-se escènicament. I encara que no va triar ni la forma ni l'extensió del text, la seva estructura encaixa perfectament amb la polifonia de les novel·les i els contes de l'autora, si entenem el monòleg com el "parlament d'un personatge que està sol, que és creu sol o que, estant en presència d'altres, parla al marge de ser escoltat" (ABELLAN: 1983, 84). La solitud de personatges marginals, que se saben sols i les veus dels quals són silenciades, és un dels eixos temàtics que vertebren la literatura de Montserrat Roig.

3.1 La història de Clito Mestres

Un escenari fix, el camerino d'una actriu, establix davant l'espectador una primera referència metatextual: el teatre dintre del teatre.[10] Els minuts previs a una representació teatral completen el cronotop que serveix de marc al monòleg. En el camerino es poden observar diversos objectes: un vestit, una perruca, maquillatge. Abillaments per a disfressar una identitat d'una altra, elements carnavalescos que anuncien un joc de màscares. Es produeix l'entrada de l'únic personatge, Clito Mestres, "vestida de manera adotzenada" (ROIG: 1992, 21), amb els cabells recollits discretament en el clatell i un vestit jaqueta més aviat anodí. Es mou inquieta, un poc atordida, mentre tracta de

[9] Per encàrrec de Benet i Jornet, que coordinava una sèrie de tretze històries per a TV3, Montserrat va elaborar un guió televisiu, "El mateix paisatge", que apareix al costat de "Reivindicació de la senyora Clito Mestres" com una altra obra dramàtica, en el mateix volum. Benet reconeix que aquest guió té més punts en comú amb el cinema (per l'ús d'exteriors, el moviment dels personatges, etc.) que amb el teatre. L'exclourem, per tant, d'aquest estudi, encara que resultaria interessant d'analitzar en ocasions posteriors.

[10] Les referències que, en endavant, faré a la posada en escena del monòleg pertanyen a un enregistrament realitzat en els estudis de TVE de Sant Cugat, sota l'adreça de Mercè Vilaret, que va ser emesa per La 2 el dia 17 de novembre del 2001. M'ha estat impossible localitzar una còpia de la representació que va tenir lloc en el teatre Romeu i la sala Beckett: no figura en els arxius del Teatre Nacional de Catalunya.

recordar una sèrie de tasques quotidianes, domèstiques, que li queden pendents en el món exterior. El rostre i la mirada de Glòria Roig, germana de l'autora —per a qui el monòleg va ser escrit— tenen aquest aire familiar que sembla recordar a Montserrat Roig, la presència del qual es deixa notar darrere i sobre l'escenari.

El personatge Clito, en l'avantsala de l'escena, a punt d'abandonar el món real, recita fragments del paper que va a representar, el de Clitemnestra, dubtant de la seva pròpia capacitat per a declamar les seves paraules. Mentre es pren una copa de Jerez, que ha portat embolicada en paper dintre de la bossa, recorda la trajectòria vital que l'ha duta al moment present: la infància, marcada per la figura d'un pare tendre i protector; les primeres incursions en el món del teatre —que inclouen la usurpació d'un paper d'Electra[11]—, el matrimoni amb Hans, l'alemany que li parla d'orquídies i la hi duu a Hamburg... La mirada se li ennuvola al recordar l'espessa boira de la ciutat, que només es comença a dissipar amb el naixement de la seva filla. Les infidelitats de Hans amb dones anònimes se succeïxen, fins que la figura de l'altra pren un perfil i un nom concrets: el d'Helena. La mort de la nena indirectament causada per Hans —i presumiblement Helena— en un viatge d'esquí sumeix a Clito de nou en la boira fins que coneix a Helmut, un amant dolç que li demana que representi l'únic paper que no sap portar a terme: el d'ella mateixa. Quan Hans ho descobreix, la perdona, la perdona cada dia a l'hora del desdejuni. Amb el temps torna a quedar-se embarassada i dóna a llum bessons, un nen i una nena, que creixen aliens a ella: ell vol ser ric, i ella s'enamora d'homes casats que la tracten molt bé. Un dia, després de la mort del seu pare, decideix deixar-lo tot i tornar amb la seva mare, malalta i sola. De nou a casa, coneix Sofia, una directora de teatre que li retorna la passió per l'escena i li atorga el paper de Clitemnestra, la seva reivindicació.

4. Clitemnestra entre els personatges femenins de les tragèdies gregues

Com és ben sabut, l'imaginari femení de la cultura occidental té una doble tradició: l'herència juevocristiana i la cultura clàssica. Davant la polarització d'Eva vs. Maria (fada/bruixa, dama/prostituta, musa/dona fatal...) preconitzada per la primera, la

[11] La figura d'Electra, que en *Agamemnon* instiga al seu germà Orestes perquè mati a la seva mare, també troba ressonàncies en el personatge de Clito Mestres, molt unida al seu pare, al qual recorda bondadós i protector. *Herr* Hans li explica que el comportament d'Electra en la tragèdia clàssica s'explica perquè està enamorada d'Agamèmnon, però Clito opina que aquestes interpretacions no són més que "Falòrnies. Els versos són d'allò més bonic i, quan fas teatre, no penses en tanta complicació" (Roig 1992: 24). L'episodi de Electra i Orestes conspirant contra Clitemnestra recorda també el poema de "Amor de mare", amb un argument similar. Consulteu la nota 11 i les pàgines següents.

segona va construir una àmplia galeria de personatges femenins de gran riquesa i complexitat simbòlica, de naturalesa polifacètica, que contrasta amb la imatge homogènia de la figura de l'heroi. Des de Pandora fins a Penèlope, passant per Antígona i Medusa, els personatges femenins dels clàssics grecs representen millor que ningú les tensions de la condició humana, les seves clarobscurs, l'ambigüitat, la fidelitat i també la seva rebel·lió (MADRID: 1998, 51-59). Els personatges femenins dibuixats per Sèneca es poden classificar en dos grups: les dones que estan encara o han superat ja l'edat de la fecunditat, complint en el seu present o en el seu passat amb aquesta finalitat reproductora que d'elles espera la societat patriarcal (Dejànira, Clitemnestra, Mègara, Andròmaca, Fedra, Jocasta, Alcmena, Hècuba) i les verges, que reben un tractament menys elaborat (Antígona, Políxena, Cassandra, Electra). Així mateix, es divideixen en prototípiques (*casta*, *pia, lanifica*, *pudica*, *uniuira*, *mater*) i antiprototípiques, que es desvien de la norma i reben, per tant, el càstig que mereix el seu desafiament (LÓPEZ: 1995, 75-76). Entre aquestes es troba Clitemnestra, probablement un dels personatges femenins més injuriats de tota la literatura grega.

La tragèdia de Sèneca *Agamemnon*, basada en l'obra homònima d'Èsquil, gira al voltant del retorn d'Agamèmnon a Micenas, després d'acabar la guerra de Troia, i el tràgic desenllaç que allí l'espera. Mentre era absent, la seua esposa, Clitemnestra, ha iniciat una relació amb Egist, i ambdós l'assassinen al seu retorn. Electra salva el seu germà Orestes d'una mort segura, i és reclosa. Cassandra, troiana concubina d'Agamèmnon, víctima de l'odi i de la gelosia de Clitemnestra, també mor per una ordre d'aquesta.

En la tragèdia, Clitemnestra és germana d'Helena, altra de les heroïnes antiprototipus que, amb la seva desviació de la norma, han provocat la tragèdia de tot un poble. A més, com nota Aurora López (1995, 86), el comportament de Clitemnestra se sembla al de Juno: igual que la deessa, justifica la seva acció venjadora per la presència de la concubina del seu marit al palau. Per a la protagonista del monòleg de Roig, Cassandra és la jove "que ho sap tot, entenimentada, que ho preveu tot…" (ROIG: 1992, 37), que en la seva tragèdia particular duu el nom d'Helena, "una gasela del Poble Sec," universitària, que seduïx els homes i els aparta de la seva llar.

Altra poderosa raó de Clitemnestra que justifica el seu odi a Agamèmnon és que aquest, per a obtenir la bonança dels vents en la seva travessia a Troia, oferix a la seva filla Ifigènia en sacrifici als déus. Aquest factor, que en monòleg de Roig és fonamental per a explicar la desesperació de la protagonista, és esmentat de passada en les versions

del mite: de fet, la majoria presenten a Clitemnestra com una mare desnaturalizada, que mor a les mans del seu fill Orestes. No obstant això, és precisament l'amor per Ifigènia el que provoca les primeres accions de Clitemnestra: "l'Agamèmnon, que és el marit, ofrena la filla als déus, el pare mata la filla, el pare mata la filla… (*pausa*)" (ROIG: 1992, 37). En l'escena, el to amb que l'actriu pronuncia l'última frase denota com, de cop i volta, Clito s'adona del dolor que la uneix al seu personatge; la pausa després de la repetició emfatitza encara més la seva identificació. Clito realitza així el desig de Roig, que en *Digues que m'estimes encara que sigui mentida* (1991, 85) defensava la necessitat de revisar les figures femenines de la mitologia clàssica: "La identificació ha de ser poètica, allò que no trobem aquí, però que és possible, a través de la paraula, dins l'univers imaginari". En l'univers imaginari que proporciona el teatre, doncs, és on Roig actualitza el mite i presenta la seva versió de Clitemnestra:

> La *meva* Clitemnestra és una dona que te un marit que se'n va a una guerra que ella no entén, una mare que veu com el seu home li arrabassa la filla per oferir-la als déus en immolació i que és troba que aquest mateix home torna de la batalla amb una noia jove i intel·ligent. La meva Clitemnestra és uneixi dona de finals de segle XX. (ROIG: 1991, 86)

En una tercera via intertextual, Roig relaciona el mitema de l'assassinat de Clitemnestra a les mans de Orestes amb un poema de Jacint Verdaguer, "Amor de mare",[12] però suggereix que el cor del seu personatge no és com el de la mare del poema que, després morta, encara batega per ell. No: el personatge que interpreta Clito vol explicar-se, vol justificar les seves accions, prendre la paraula i reivindicar el seu dret a la ràbia:

> Vull explicar-me. Sí, quan una dona és
> malvista, el seu llenguatge sempre té agror.
> Pel que m'afecta, és una injúria. Cal saber
> els fets; si doncs mereixen l'execració,
> bé que és detestin; i si no, per què odiar? (ROIG: 1992, 37)

Les primeres versions del mite exculpen a Clitemnestra perquè la presenten seduïda per Egist: l'home és el mòbil del comportament de l'heroïna, els dubtes de la qual es resolen a favor del mal. Per a Clito, no obstant això, l'amant del seu personatge no té cap autoritat: "un mitja cerilla, al capdavall" (ROIG:1992, 37). La seva Clitemnestra té les regnes del seu destí: "El crim de Clitemnestra, una dels més

[12] El poema conta la història del *dolent fill* (el mal fill) que, en prova d'amor a la *dolenta filla* (la dolenta filla), li arrenca a la seva mare el cor i l'hi duu en ofrena; pel camí, ensopega, i l'amant cor encara li pregunta si s'ha fet mal.

bescantades de les dones tràgiques, és que va voler actuar com un home, va voler decidir el seu destí." (ROIG: 1991, 87).

La venjança de Clito Mestres contra la seva mediocre Agamèmnon no té lloc en el món real, sinó en l'escenari. Tal com explica Benet i Jornet en el pròleg a l'obra, a mesura que Clito es despulla de la seva roba quotidiana i es vesteix de Clitemnestra, va prenent seguretat en el seu paper, es converteix, per breus i gloriosos moments, en l'heroïna tràgica que reivindica el seu dret a la paraula. No obstant això, el teatre és només un somni, una ficció: la seva vida s'entrellaça amb la del text que representa, però el text no redimeix el seu fracàs. Quan acabi la funció, i en paraules de Benet i Jornet (1992, 16),

> tornarà a ser la dona de classe mitjana ocupada i preocupada per petites coses que no sabem si de debò arribin a interessar-la. […] A Clito Mestres sols la salva, durant una estona, el teatre. El poder salvador del teatre, ni que sigui provisional, queda expressat amb vehemència, no pas en els paraules del personatge, sinó molt millor, molt més subtilment i més profundament, en l'efecte de la representació damunt una patètica Clito Mestres que durant l'estona de la representació es transforma i es realitza, i que durant un instant màgic, escapa al seu destí.

5. Clito Mestres i el doble llenguatge

Segons Bakhtin, el "jo" és polifònic per definició, i es comunica en una amalgama de "veus" que provenen de contextos socials i orígens diversos. Som "nosaltres", mai el "jo" individual, autònom (ZAVALA EN ADELL: 1998, 418). La identitat d'una actriu com Clito Mestres, no obstant això, és encara més polièdrica, si pot ser, perquè en ella s'amalgamen les seves veus com ésser cultural múltiple i, a més, les dels personatges que representa, amb els quals establix una fructífera simbiosi.

La seva relació amb el llenguatge en el món real és problemàtica: "i és que jo, de petita, en lloc de dir autobús, deia aubotús, i mànica en lloc de màquina…" (ROIG:1992, 25). El seu mateix nom és fruit d'aquesta inconscient manipulació de les lletres: Clotilde deriva en Clito, i el que és motiu de burla entre els altres, significa per a ella un nou bateig, que el seu pare legitima associant-lo a la figura mítica del mateix nom que, sent mortal, va ser col·locat entre els déus per Aurora, tal era la seva bellesa.[13]

Tornant al llenguatge, és en l'escenari on Clito Mestres experimenta una doble transformació: quan es vesteix d'un personatge, adquireix també la seva veu, i es torna

[13] El nom de Clito possiblement fa al·lusió, també, a la paraula *clítoris*, que associaria amb el personatge la reivindicació del seu sexe, del seu dret al desig, perquè és precisament amb el seu amant Helmut quan, sense màscares ni paraules prestades, arriba a un llarg orgasme i és ella la qual crida: "era jo que cridava, la Clito que cridava. (*Ho repeteix en veu baixa.*) La Clito que cridava" (Roig 1992: 33). Consulteu la pàgina 10.

mestressa de les paraules: “A l’escenari, no m’equivocava mai. Em sortien els paraules, els uneixes enllaçades amb els altres. Perfectes. A l’escenari, jo enraonava com si un altre enraonés per mi.” (ROIG:1992, 25)

Clito reneix a través de llenguatges prestats, i per breus instants viu a través d’ells. En ella coexisteixen les successives metamorfosis escèniques i la seva pròpia veu, la més muda de totes, conseqüència de la seva falta d’il·lusió en el món real. Quan perd la seva filla, perd també el parla: “I jo no parlava amb ningú” (ROIG:1992, 31). El dolor, que és incompatible amb el teatre (ROIG: 1992, 30), no es troba en el so, sinó en el silenci: “I en Hans és va endur l’Iris, que encara semblava més boleta amb l’anorac blau cel i la gorreta blanca. La hi va endur, la hi va endur (*Fa com si anés a xisclar i s’agafa el ventre ben fort. Calla durant una estona*) (ROIG: 1992, 30).

Durant un temps, no obstant això, el dolor es dissipa en els ulls d’un amant, Helmut, que la veu en la seva múltiple essència: “Una dona que ha fet teatre és una dona singular… És… totes els dones” (ROIG: 1992, 33). Ella es transforma per a ell en successius jocs amorosos, però quan li demana que sigui ella mateixa, Clito no sap on buscar:

> Jo no vaig contestar però vaig trigar tres hores a ser jo, perquè no sabia com jo havia de ser jo. Però, al final, em va sortir un crit i vaig morir-me una mica i aleshores vaig ser jo, vaig ésser jo i no em va venir a la memòria cap poema, només era jo que cridava, la Clito que cridava. (*Ho repeteix en veu baixa.*) La Clito que cridava (*Una pausa llarga*). (ROIG: 1992, 33)[14]

Un crit l’allibera, com a la Natàlia de *La plaça del diamant* de Mercè Rodoreda. No obstant això, la veu de Hans, el seu marit, la retorna al paper que li correspon i abandona a Helmut, que reconeix la derrota dels dos: “Una dona com tu…, només hi ha un paper que no és capaç de fer” (Roig 1992: 34). El seu propi.

Ara, Clito només viu de la memòria, de les veus del passat, que existeixen a través d’ella: “Ho recordo tot, si no ho recordo jo, qui ho recordarà?” (ROIG: 1992, 36)

Conclusions provisionals

El monòleg de Roig presenta l’alineació d’un personatge principal, Clito Mestres, que aprèn a veure’s i a construir-se socialment a través del llenguatge dels altres. Les successives màscares que interposa entre ella i el món la relacionen amb la noció carnavalesca de Bakhtin. Només gràcies a l’amant que la veu en la seva pluralitat, recupera en el desig la paraula que havia perdut i es troba a si mateixa, encara que

[14] Consulteu la nota 12.

solament per un breu espai de temps: la veu del marit la retorna al lloc i al paper que li corresponen. En l'escenari, però, Clito Mestres ocupa una posició de resistència, com la antiprototípica Clitemnestra, declamant un discurs alternatiu, no oficial, des d'una posició de subjecte. Establix així amb el lector i/o espectador el joc dialògic entre llenguatges silenciats en el passat.

Seria ingenu imaginar per a Clito altre destí, potser com actriu? Imaginar-li una salvació real a través del text dramàtic? Segurament sí, encara que com a lectors tenim el dret de crear per a ella un final diferent, tancant amb les seves mateixes paraules, que acaben amb un començament: "I, ara, sortiré a l'escenari i diré els paraules de Clitemnestra. Que tothom em miri, que tothom m'escolti, que la senyora Clito Mestres és a punt de començar." (ROIG: 1992, 38)

BIBLIOGRAFIA

ABELLÁN, Joan (1983): *La representació teatral. Introducció als llenguatges del teatre actual*, Barcelona, Institut del Teatre.

ALLEN, Graham (2000): *Intertextuality*, Londres, Routledge.

BAKHTIN, Mikhail (1981): *The Dialogic Imagination: Four Essays by M. H. Bakhtin*, trad. de Carril Emerson & Michael Holquist, Austin, Texas, University of Texas Press.

BENET I JORNET, Josep M. (1992): "Pròleg" a Montserrat Roig: *Reivindicació de la senyora Clito Mestres*. *Seguit de El mateix paisatge*, Barcelona, Edicions 62, p. 7-17.

BENGOECHEA, Mercedes (1997): "Introducción" a Mercedes Bengoechea – Ricardo Sola: *Intertextuality/Intertextualidad*, Alcalá de Henares, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Alcalá, p. 1-13.

BOBES, M. Del Carmen (1997): *Semiología de la obra dramática*, Madrid, Arco Libros.

GENETTE, Gérard (1982): *Palimpsestes*, París, Seuil.

KRISTEVA, Julia (1980): *Desire in Language: A Semiotic Approach to Literature and Art*, L.S. Roudiez ed., Oxford, Blackwell.

RAGUÉ ARIAS, Maria Josep (1986): *Clitemnestra*, Barcelona, Editorial Millà.

ROIG, Montserrat (1991): *Digues que m'estimes encara que sigui mentida*, Barcelona, Edicions 62.

ROIG, Montserrat (1992): *Reivindicació de la senyora Clito Mestres*. *Seguit de El mateix paisatge*, Barcelona, Edicions 62.

SHOWALTER, Elaine (1986): “Feminist Criticism in the Wilderness”, en Elaine Showalter (ed.): *The New Feminist Criticism: essays on women, literature and theory*, Virago, Londres, p. 243-270.

ZAVALA, Iris (1996): *Escuchar a Bajtín*, Madrid, Montesinos.

PARAL·LELISMES I DISSIMILITUDS ENTRE *LA CASA DE BERNARDA ALBA* DE GARCÍA LORCA I *QUATRE DONES I EL SOL* DE PERE CERDÀ

AMADOR CALVO

Doctor per la Université Paris 8 (França)

Existeixen massa paral·lelismes entre *La casa de Bernarda Alba* (1936) (GARCÍA LORCA: 2004) i *Quatre dones i el sol* (CERDÀ: 1980) —obra representada per primera vegada al Teatre Romea el 1964— perquè es puga parlar de simple coincidència. Allò que ens ve al cap tot d'una és que l'obra posterior té un deute envers la primera, i el terme que escauria aleshores, doncs, és el de re-escriptura. Però, les diferències i el distanciament marcats entre el Text 1 i el Text 2[1] —sobretot en l'elaboració dels símbols poètics d'aquests dos autors que sobresurten no tan sols en el teatre sinó en la poesia— són tan significatius, que més valdria, des d'ara, emprar la noció de resposta literària. Per això, aquest estudi es centrarà en els principals aspectes de dues obres que haurem de confrontar tenint en compte els diferents programes i finalitats. Tota aquesta reflexió no podrà deixar de costat l'originalitat i l'especificitat d'ambdues obres, car l'una i l'altra presenten un univers de dones dominat pel símbol del confinament, on el cos narratiu de l'home és deficitari. (KEMPF: 1968, 67-98)[2] Aquest, per molt que es veja privat, com a personatge, de la paraula, no deixa d'ésser omnipresent, i de certa manera omnipotent, car la seva incidència altera, modifica o metamorfosa constantment el cos poètico-dramàtic i actancial[3] de la dona. Aquest home/ombra encarna en el fons l'argent viu del mirall on es reflecteix el retrat simbòlic, carnal i psicològic de la dona, quan no incideix sobre el conjunt de personatges femenins com un generador de conflictes, o com a objecte de desig. Al voltant d'aquests principis primordials, assenyalaré doncs les diferents interaccions entre el cos (símbol) masculí i

[1] Des de la perspectiva de la intertextualitat Antoine Compagnon utilitza la terminologia de Text 1 per a parlar de text original imitat, i de Text 2 per a definir el text imitador a l'interior del qual s'incorpora el primer. (COMPAGNON: 1979, 56-57).

[2] Kempf defineix el "corps romanesque" d'un personatge a través de les ocurrències que el caracteritzen a partir del cos textual. Jo extrapolaré aquesta mateixa noció al "cos narratiu" i fins i tot al "cos poètic", aquest darrer carregat de tots els símbols que sobrepassen qualsevol aspecte genèric, com en el cas de Lorca i Cerdà, el poètico-teatral.

[3] Si s'han d'estudiar els símbols que configuren el retrat del personatge, no es poden deixar de costat les actàncies que depenen directament del verb, a través del qual es pot definir el procès o valor dels actes dels personatges seguint el desenrrotllament de la ficció: "les actants sont les personnages qui participent à un degré quelconque au procès (...) Les actants diffèrent entre eux par leur nature, qui est elle-même en fonction de leur nombre dans le noeud verbal. La question du nombre d'actants domine donc toute la structure du nœud verbal" (TESNIERE: 1988, 105-106).

femení per tal de poder passar en revista tant els paral·lelismes com les dissimilituds entre les dues obres.

Des d'un punt de vista genèric tant *La casa de Bernarda Alba* com *Quatre dones i el sol* respecten el model del teatre clàssic: tres unitats d'acció, de lloc i de temps. D'altres elements les relacionen fins i tot amb la tragèdia grega. L'obra de Lorca es construeix sobre un dels temes recurrents de la tragèdia, l'honor que s'ha de preservar, productor de conflictes a l'interior de la casa, i que desemboca en la fatalitat. Tota esperança d'enderrocar l'autoritat tirànica que exerceix Bernarda sobre qualsevol semblant de passió o sentiment, esdevé inútil després del suïcidi per penjament de l'únic personatge que es rebel·la contra el seu destí, la seva filla Adela. Aquest esdeveniment es relaciona directament amb un dels elements que deriven de la tragèdia, el fet que inspira un sentiment de pietat en l'espectador, o que en darrer lloc el colpesca de terror. A partir d'aquest factor podem dir que el primer paral·lelisme amb l'obra de Cerdà el trobem amb un *flash-back*, al final del primer acte, sobre una primera temptativa de suïcidi del personatge de Vicenta, frustrada per la cunyada o dona forta de *Quatre dones i el sol*, Margarida, i un suïcidi probable que es deixa en suspens al final de l'obra.

Des del punt de vista de l'estructura, Cerdà i Lorca respecten la divisió aristotèlica de la tragèdia antiga en cinc moments,[4] almenys simbòlicament, mitjançant alguns procediments escènics i elements paratextuals.[5] S'ha d'indicar en primer lloc que el *pro-logos* i l'*ex-hodos* —que semblen absents en les dues obres— corresponien respectivament al primer cant de sortida del cor, i al cant que efectua el cor en l'escena final. En el cas de Lorca, el cant inicial del cor ha estat substituït funcionalment, i de manera metonímica, pel toc repetit de les campanes que anuncien la mort del pare de les filles de Bernarda Alba, que imposa una atmosfera greu i lúgubre a la primera escena. Després d'haver incorporat aquest registre patètic, una processó de dues-centes dones de dol surt a l'escenari, però contravenint les lleis de la tragèdia aquest cor es manté en silenci. El final de l'obra coincideix amb aquest efecte inicial: la mort d'Adela no podrà ésser plorada pel "cor" de les seves germanes —contribuint malgrat tot al paroxisme patètic del final— car Bernarda prohibeix definitivament qualsevol signe emotiu reduint les seves filles al silenci. D'altra banda, trobem igualment alguns episodis cantants, saturats d'aspectes dramàtics que podríem prendre simbòlicament com

[4] Jean-Charles Moretti ens recorda aquestes cinc parts: *prólogos*, *parodos*, *epeisodia*, *stasima* i *éxodos* (MORETTI: 2001, 46-51). Hem de tenir en compte —segons senyala Pierre Grimal— que els *stasimon* són cants que s'intercalen entre els episodis segons la conveniència de l'acció (GRIMAL: 1985, 42-47).

[5] Empre la noció de "paratext" a Gérard Genette,): tot allò que gira al voltant del text —prefacis, títols, subtítols, epígrafs, notes d'autor, notes finals. Però en particular la de "paratext auctorial", és a dir, tot aquest paratext que es situa sota la responsabilitat de l'autor (GENETTE: 1981, 7)

stasima, tot i havent estat desviats de la seva funcionalitat o registre convencionals: hi trobem les campanades fúnebres que puntuen diferents moments de l'obra, o que són evocades indirectament per Bernarda després del suïcidi d'Adela, com element 'extra-escènic'; també es poden citar —dintre de la mateixa òptica— els cants dels segadors, la veu dels quals Lorca ha anomenat "Coro" (p.162), o fins i tot la cançó/recitació de l'àvia que oscil·la entre la cançó de bressol i les cançons d'infants que marquen les pautes dels jocs, amb puntetes satíriques i aspectes lúdics (p.196-197).

L'altre element que s'ha de tractar des d'un punt de vista dramàtic és el paratext que dóna Lorca després de la repartició de personatges (p.115):"El poeta advierte que estos tres actos tienen la intención de un documento fotográfico."

En la introducció de l'edició de Cátedra, Allen Josephs i Juan Caballero subratllen en la utilització escenogràfica d'aquesta tècnica, una voluntat "estetitzant" de la part de Lorca. El germà del poeta, Francisco, afirma que aquesta tècnica no difereix en res de les "estampas" de Mariana Pineda. (FRANCISCO GARCÍA LORCA: 1980, 376) Hauríem d'afegir que funcionalment el caire fotogràfic de les estampes permet de fixar, immobilitzant-los, els moments de tensió dramàtica. Però, al mateix temps, marca les pautes d'una acció que va progressant, contribuint així a produir efectes de clarobscur, que van subratllant el caràcter patètic de la tragèdia en crescendo. Pere Cerdà, mitjançant un paratext que podríem haver considerat subtítol, dóna d'entrada una dimensió musical —clarament coral hauríem de dir— a la seva obra: "(Quator per a veus femenines)". Emblemàticament, doncs, el *prologos* ja té de manera anticipada una realitat material anunciatòria, ben abans que s'aixeque el teló, que repercutirà sobre la veu (text) femení. D'altra banda, l'*exodos* li lleva a l'obra la dimensió tràgica, car serà amb un cor d'infants que escorta cantant amb alegria Vicenta a la seva mort, que l'obra s'acaba.

L'espai escènic de les dues obres és un espai clos. En *Quatre dones i el sol* els tres actes tenen lloc a la cuina de la casa de Margarida. En canvi, els actants —homes i dones— evolucionen també de manera escamotada a l'exterior; en el poble o en els límits de les terres del terme del municipi; com diu Adriana, filla de Margarida (p.201): "el món s'atura a la collada." Aquesta frontera és, més que real, psicològica i simbòlica per al conjunt de personatges femenins. Però cal matisar-la car posseeix al mateix temps una puixança eufòrica com a lloc de transgressió. Es tracta d'un prat assolellat o *locus amoenus* on alguns dels personatges retroben, al contacte del sol —que hem de considerar totalment com a personatge que remet a banda al títol— una aparença de plenitud, una justificació a la recerca del sentit i dels sentits, i indirectament, l'element mancant, l'home.

En *La casa de Bernarda Alba*, la reclusió dels personatges és completa. Hi ha dos llocs escènics i tots dos tancats: un saló —que es desdobla en dependència interior— on es reuneixen els vuit personatges femenins de la casa, i un segon espai on els personatges evolucionen durant el tercer acte, el pati. Aquest darrer lloc representa simbòlicament un segon cercle concèntric que reforça la noció d'espai hermètic. Finalment, fins i tot el poble representa la tercera xapa de plom, la de la moral, que confina les filles de Bernarda. Ací hem de destacar un doble moviment avortat: al mateix temps és un espai prohibit per encarnar l'home, l'home (poble) que també trontolla amb la impermeabilitat de la casa.

El temps abraça dos aspectes diferents en les dues obres i pren moltes ramificacions: hi ha d'una banda una temporalitat natural exterior, així com una interiorització o somatització del temps per part dels personatges femenins, que el distorsionen, el matisen o el rebutgen com element incompatible. Podem dir, ara per ara, que existeix entre les dues obres un paral·lelisme flagrant a nivell de la temporalitat externa. L'acció de les dues peces es desenrotlla en ple estiu, en la temporada de sega. Aquesta estació, que s'associa de cop i volta a un simbolisme de caire eufòric, pateix d'una degradació progressiva a causa de la interdependència que té amb els símbols de la majoria de personatges femenins. Un ventall de variables matisen el retrat psicològic i actancial de cadascun dels personatges sobre la base d'un factor comú: el desig o el dèficit de desig. Per raons de comoditat en l'argumentació diria pel moment que només el "cos" de dos personatges està bastit en acord harmònic amb la idea de plenitud que inspira la temporalitat externa de l'estiu, que malgrat tot és una plenitud deixada en espera. Parle en els dos casos de les filles més petites de Margarida, Adriana, i de Bernarda, Adela[6]. Adriana farà divuit anys dintre de quatre mesos, "a la sega dels blats" (p.209); Adela en té vint. La recerca de la completud de l'una i de l'altra l'hauran de pagar amb el preu de la transgressió. La d'Adriana només és simbòlica: troba l'únic element masculinitzat —sempre idealitzat i utòpic— al qual pot lliurar la seva sexualitat, el sol. Es en l'univers limítrof de "la collada" on s'uneix simbòlicament a l'entitat masculina i sexualitzada del sol, "amarada de sol" (p.194), en un lloc que s'oposa radicalment a la vall de l'univers femení submergit en les tenebres, "aquí és sempre nit" (p.195). Pitjor encara, en la boca de Margarida, la nit "és la nostra llum a nosaltres" (p.195). Per la seva banda, Adela fuig aquest món opressor de tanques concèntriques amb una doble transgressió. Troba Pepe, l'únic home que té accés a aquest món tancat. Aquest és el pretendent de la seva germana Angustias, però la seva unió s'acomplirà malgrat el seu prometatge. Cal precisar que la unió oficialitzada de

[6] Coïncidència volguda o no per Pere Cerdà, notem que els dos noms de les filles comencen per A.

Pepe i Angustias és, de certa manera, *contra natura* car la naturalesa no ha fet gaire esforços per proveir-la de bellesa: és “un palo vestido”, “lo más oscuro de esta casa”, com diuen les seves germanes (p.140). A més a més, ja està prop de la quarantena, mentre que Pepe, que només en té la meitat —i que és un dels nois més bells del poble— sols recerca l’heretatge d’Angustias. Aquest és un dels factors principals del desequilibri actancial que originarà la tragèdia.

Però la causa principal de tots els desequilibris en les dues peces teatrals resideix no tan sols en el dèficit de l’element masculí, sinó sobretot en la inflació de personatges femenins, origen de tensions i de conflictes inevitables. A *La casa de Bernarda Alba*, la inflació de dones ateny el paroxisme a conseqüència de la mort del pare: a la casa el gènere femení esdevé el representant exclusiu i exclusivista (sota el govern de Bernarda). El cataclisme de la mort del *pater familias* deixa un món integralment constituït de nou dones: dues criades, l’àvia, la mare i cinc filles. Però Lorca augmenta en progressió geomètrica aquest desequilibri en reunir dues-centes dones a l’interior de la casa en el moment de la condolença.

Encara que en l’obra de Cerdà el dèficit inharmònic de l’element masculí no siga, en aparença, un esdeveniment definitiu com en l’obra de Lorca, oculta tanmateix una primera tragèdia en latència que afecta directament l’univers dels homes. Batista, fill de Margarida, està internat en un camp de concentració alemany, que pressuposem nazi. Aquest factor contextualitza l’obra en un moment històric concret, al contrari de l’obra de Lorca, la qual amb la carència d’aquests mateixos referents, crea la sensació d’aquest immobilisme temporal que afecta la dona i li barra qualsevol possibilitat actancial de progressió i de canvi.

El segon personatge masculí, el pare d’Adriana, que en condicions normals hagués pogut compensar d’alguna manera l’absència del fill i el desequilibri de les forces entre homes i dones, no sols no assumeix cap paper actancial determinant en la trama de l’obra, sinó que a més a més totes les referències textuals que el designen van esborrant-se progressivament a mesura que l’obra avança, fins reduir-lo a la inexistència. Però és pot trobar una explicació a l’anul·lació del personatge, car Janet —diminutiu que el derroca de la posició tradicionalment hegemònica del cap de família— està simbòlicament mort, com diu Vicenta (p.228): “Tots els homes són morts.” Aquesta obra que s’articula sobre la base del desig i sobre la metàfora solar com úniques coordenades viables per a promoure o renovar la vida en el cos narratiu dels personatges, ens presenta una Margarida que ha abolit el desig del seu cor, i el moviment vital de les passions. Margarida li gira l’esquena a la vida com al marit, i paral·lelament al sol (p.194): “Vos que mai us moveu, d’esquena a la finestra”.

En aquesta vall d'alta muntanya el desequilibri entre els cicles de llum efímera i d'obscuritat prolongada repercuteixen metafòricament sobre el cos femení, i la manera de captar la temporalitat. Els mots resignats de Margarida deixen ben clara fins a quin punt és terrible una temporalitat a la qual està nuat el seu destí de dona, així com el seu cos (p.199-200):

> Els nostres arbres només tenen dos mesos per moure fulles i esbadellar-se. Dos mesos. I ja els rebrega l'hivern de la tardor, l'hivern de l'hivern, l'hivern de la primavera. Aquests dos mesos, totes els tenim. Després ha de quedar el cos sec i eixut com la branca d'un arbre, ben dura a fora i la saba a dins.

El veritable espai tancat de Margarida és el seu propi cos, que ha construït amb autocontenció, comparat al d'un arbre paralitzat per la temporalitat hivernal, i que només ha conservat de la primavera el record efímer del desig, que, a més a més de frustrat, només desemboca en instint d'autocastració i de mort de l'*animus*[7] (p.228): "Tota dona que no sap matar el mascle dins del cor és una dona perduda." I és que lluny de la simbologia, l'home omnipresent en tota l'obra, que ha trastornat el cos de Margarida com el de la seva cunyada Vicenta, és un home assassinat. A través d'analèpsies completives fragmentàries ens assabentem que el jove Batista del passat era un treballador de temporada del qual es va enamorar Vicenta (p.229). Primer esdevingué l'amant de Vicenta (p.243) però un dia el sorprengué amb Margarida a la pallissa de sa casa. A partir d'aquest moment els dos personatges femenins entren en conflicte, no per una qüestió de possessió, sinó perquè cap d'aquestes dues dones no aconsegueix convèncer-lo que es quede: Batista transgredeix el principi essencial sobre el qual reposa aquesta llei mil·lenària que governa l'espai hermètic de la vall (p.198): "d'aquí ningú se'n va." Es doncs en aquesta partida inacceptable que s'ha de cercar l'origen del final dramàtic de Batista, del qual descartarem per ara a Vicenta. Aquesta, boja de dolor, per a exorcitzar els seus impulsos homicides i no matar la cunyada es venja matant un substitut, el gos de Margarida. Després d'açò, Vicenta ha de fer front al seu propi desig d'autodestrucció i es penja. Però Margarida arriba a temps de tallar la corda, i si no desactiva el conflicte entre elles, el capgira al seu avantatge en un procés de dominació jeràrquica. Aquests dos esdeveniments condueixen les dues dones a segellar un pacte, car a partir d'aquest instant totes dues enterraran el seu passat en l'oblit i compartiran un mateix secret. Aquest secret produirà de manera inesperada un fenomen de reaproximació i fins i tot

[7] "Si l'**anima** est l'indice féminin de l'inconscient de l'homme, l'**animus**, selon Jung, est l'indice masculin de l'inconscient de la femme, ou encore, l'anima est la composante féminine de la psyché de l'homme et l'animus la composante masculine de la psyché de la femme." Citat per Jean Chevalier i Alain Gheerbrant, *(*1982, 34). Veure també (JUNG: 1964, 174-195).

d'ambivalència a nivell d'actàncies, i en el retrat dels seus cossos narratius. L'amant present/absent les reuneix en un mateix personatge (p.211): "Fa vint anys que fem i desfem el fil del mateix pensament." Les dues dones, observades com a éssers incomplets, prenen una dimensió mítica en assumir l'actància narrativa de Penèlop. El cos absent d'Ulisses representa així l'exili definitiu de l'ingredient masculí, i per tant la impossibilitat de retrobar el seu cos de dona, amputat de l'òrgan on es considera tradicionalment que neixen els sentiments (p.218): "hom es demana si teniu un cor totes dues." El seu secret constituirà la base d'un nou ordre després de la inestabilitat produïda en aquest món a conseqüència de l'assassinat de Batista. Però aquest equilibri aparent deixa entreveure a més a més d'una gran quantitat d'ambigüitats actancials i simbòliques, un veritable malestar. El fet de protegir gelosament l'enigma contra tot i tots, incideix en els seus cossos, els quals sofreixen una metamorfosi monstruosa que acaba per confondre-les en un sol cos intercanviable. Bepa, la nora de Margarida, parlant d'elles diu (p.224): "Són les dues cares d'una mateixa persona", "els dos guardians del meu infern." I afegeix referint-se a Margarida (p.225): "és ella que obre la porta, ella dona la llibertat..."; o amb els mots d'Adriana (p.219): "ens endevina.". Bepa i Adriana ens dibuixen el retrat de Janus, déu de dues cares, déu de les transicions i dels passatges, déu de les portes i guardià de l'Infern, que vigila les entrades i les sortides, i els símbols del qual són la clau i la vareta del porter[8]. Però és el cos de Margarida el que empresona, com la capsa de Pandora, dos destins, i un enigma sagrat, que si s'aireja, produiria un cataclisme en aquest univers ja tan fràgil.

Hi ha molts motius de misteri i molts interrogants: per què anomenaren el fill de Margarida també Batista, només en recordança d'aquell que fou l'amant assassinat? Com trobar una incoherència més palesa que perpetuar —en un fill!— el nom d'aquell que s'ha volgut oblidar a tot preu. I com no pensar en que Batista és el fruit de la seva unió... Però aquesta darrera hipòtesi no ens acaba de convèncer tampoc, car ens hem de preguntar per què Pere Cerdà fomenta tanta ambigüitat al voltant de la maternitat de Margarida, expressada a més per la boca de la seva filla. Adreçant-se a Vicenta i tot i parlant d'una altra cosa, Adriana li diu (p.218): "Ho creus tu que és ma mare", "Es pas ma mare." Per a Adriana aquests mots no tenen el mateix valor simbòlic que per a l'espectador o el lector: referint-se a ella mateixa, en realitat assenyalen de manera desviada al seu germà Batista, i una maternitat problemàtica. Com en les tragèdies antigues, Adriana és detentora, sense tenir-ne consciència, de tots els indicis de la realitat. De cop i volta tots aquests personatges atenyen la dimensió mítica que és pròpia de la tragèdia. Sota aquest angle s'entendrien molt millor els mots de Vicenta (p.224):

[8] Resumesc (traduïda) la definició que ens dóna Nadia Julien (1993, 337).

"Bé l'he somiada jo la felicitat de portar en el meu ventre un infant, fos ell de pare desconegut." Aquesta confusió entre somni i realitat podria ben bé obeir a la inhibició d'una maternitat no assumida, a causa d'una pressió social sobre Vicenta massa insuportable essent mare fadrina. Per això el cos narratiu de Margarida esdevé tan complex i apassionant, car condensa una doble maternitat que neix de dos cossos diferents. El cos/escorça de Margarida oculta la transgressió a la llei de Vicenta, aquesta mare soltera s'amaga dintre del cos legitimat pel casament de Margarida. Per aquesta mateixa raó Vicenta representa també un personatge dual que assegura la perpetuació d'aquest ordre immutable i mil·lenari, que apareix sota el signe de la permanència de la neu hivernal, que contribueix actancialment a la ocultació del secret, en una equació espai/temps/cos femení (p.205): "la neu que tot ho amaga, que tot ho esborra, tot ho calla."

Així com *Quatre dones i el sol* condensa en quatre personatges tota una problemàtica existencial de la dona amb una riquesa de símbols inigualable, *La casa de Bernarda Alba* amb la inflació de personatges femenins fa —quantitativament— més crues i patètiques les condicions extremes de la seva existència. Per tal de produir aquest efecte, Lorca ha bastit un personatge tan excessiu i desmesurat com Bernarda. El seu cos narratiu pren tota la puixança dels mots lapidaris que pronuncia (p.218): "En ocho[9] años que dure el luto no ha de entrar en esta casa el viento de la calle"; o aquests altres, "Hacemos cuenta que hemos tapiado con ladrillos puertas y ventanas." Prohibint qualsevol bufada de vida a l'interior de la casa, Bernarda empareda vives les seves filles, primer signe d'una aberració. Bernarda limita l'espectre de colors —equivalent de tota la diversitat i possibilitats de la vida— a l'únic color de les tenebres. Bernarda i Margarida coincideixen en l'isotopia de l'assecament dels sentiments i del cos femení esdevingut l'escorça impermeable d'un arbre: "sarmentosa" (p.124). Els altres personatges s'encarreguen d'esbossar el seu retrat extremat (p.118): "Tirana de todos los que la rodean. Es capaz de sentarse encima de tu corazón y ver como te mueres [...] sin que se le cierre esa sonrisa fría."

Com Margarida, Bernarda no té cor i és freda com la neu. Es alhora la víctima de la pressió moral que la societat exerceix sobre ella i el botxí d'aquesta mateixa pressió que reprodueix sobre les seves filles: la dipositària i el cap d'aquest sistema social que reprimeix la dona. La Poncia, la seva criada, anomena Bernarda "inquisitiva" (p.145); una mica més avall apareix el mot "inquisición" (p.154). Encara que aquests mots giren al voltant de l'òrbita semàntica de la tafaneria, no deixen de recordar simultàniament l'ordre de la Inquisició. En

[9] Recordem que en Matemàtiques el vuit a l'horitzontal representa el nombre infinit.

aquesta obra, l'espai de la casa esdevé presó i Bernarda el carceller (p.170): "tengo cinco[10] cadenas para vosotras"; o convent (p.160), lloc de castedat forçada. Les filles són conscients de trobar-se entre les mans d'un botxí (Amelia, p.161): "ser mujer es el mayor castigo." Lorca sembla inspirar-se en alguns episodis bíblics que remeten a la isotopia del càstig, que recontextualitza en el medi rural, com la lapidació d'una mare jove i infanticida (p.179), o amb tot un lèxic que contribueix a constituir aquesta isotopia: "Y nos apedreáis con malos pensamientos" (p.175); "Ay que pedriscos de odio." (p.170); o una altra ocurrència de l'emparedament, "se van a juntar las paredes unas con otras" (p.169). Però el pitjor dels càstigs per a les filles és el de viure l'infern terrestre establert per una societat misògina encapsada paradoxalment per una dona. Es encara Bernarda la que desitja l'execució d'un suplici digne de l'infern a una dona immoral, la mutilació-annulació de la seva sexualitat (p.179): "carbón ardiendo en el sitio de su pecado." L'única escapatòria hipotètica per a Angustias per tal de poder fugir d'aquest infern és la de casar-se amb Pepe (p.149): "Voy a salir de este infierno." L'home sembla paral·lelament reduït tan sols a la categoria d'instrument per tal d'atènyer aquesta finalitat, car en cap moment de l'obra no es pot trobar cap al·lusió a un sentiment amorós qualsevol. L'únic element que empeny les passions, quan no és rebutjat per algun personatge femení, o quan no apareix descrit a partir dels aspectes més tèrbols, és el desig. Només un personatge situa aquest desig dintre de la normalitat i de la categoria de la bellesa dels instints naturals: és Adela, car assumeix plenament els seus sentits més enllà de qualsevol barrera o codi moral. Però el temps incideix sobre el seu cos narratiu a dos nivells, temporal i climàtic: tem, empresonada, la degenerescència de la seva bellesa; la calor ardent de l'estiu expressa metafòricament la flama del seu desig (p.157). El verb "salir", que utilitza de manera recurrent, expressa la seva 'fuga' que l'empeny a fugir de l'espai/presó de sa casa, i l'aparença odiosa de mort que li han imposat sobre el seu cos de dona ple de vida. Adela és de fet l'única que duu fins al final la seva rebel·lió, en un veritable cop d'estat contra el poder tirànic de sa mare. Una didascàlia fa referència a aquest atemptat contra l'autoritat institucionalitzada en Bernarda (p.203): "(Adela arrebata un bastón a su madre y lo parte en dos)." Però aquesta transgressió l'haurà de pagar en forma de sacrifici. L'amenaça

[10] No deixa d'ésser curiós la recurrència amb la qual Lorca utilitza certs números ben simbòlics, en aquest cas el cinc, com en *Así que pasen cinco años. Leyenda en tres tiempos y cinco cuadros* (1931). El simbolisme del número cinc ens apareix definit així: "C'est ce pentagramme qui est à l'origine du signe idéographique chinois **Jen**, représentant l'Homme. Si un homme est étendu, bras et jambes allongées, le sexe servant de centre, sa partie supérieure est égale à sa partie inférieure; et une circonférence peut être tracée par un compas, chacune de ses parties ayant la longueur d'un rayon. Une fois de plus, le cinq symbolise la manifestation de l'homme, au terme de l'évolution biologique et spirituelle." (CHEVALIER-GHEERBRANT: 1982, 258). Si interpretem doncs el cinc com símbol genèric de l'home, podem dir que Bernarda impossibilita les filles a atànyer el símbol del seu desig.

d'Angustias, irada de gelosia prendrà una dimensió oracular (p.203): "De aquí no sales tú con tu cuerpo en triunfo." L'equívoc sobre la mort de Pepe l'empeny, de fet, al suïcidi. Però allò que sembla encara més patètic és l'actitud de la mare, cega (p.171) durant tota l'obra, que repeteix insadollable "aquí no pasa nada" (p.173), instaurant una darrera llei inapel·lable (p.205): "La hija menor de Bernarda Alba ha muerto virgen."

Mentri mentre, aquest univers asfixiant produeix transformacions de base conflictiva en el cos narratiu de les cinc dones. L'espai *contra natura* incideix en l'enviliment del seu cos, pel biaix del seus alter ego que pertanyen al regne animal: les filles esdevenen doncs una canilla de gosses disposades a mossegar, de gates en zel, esdevenen lleones o lleopardes; en aquesta isotopia dominen els felins com es pot veure. Adela també és vista com "una mulilla sin desbravar", fins i tot Bernarda que li sembla que la seva mà de ferro no pesa encara prou, les compara a ruques, o bé a gosses (p.167): "ataros más cortas." El signe premonitori de la catàstrofe apareix velat sota la metàfora de l'animal complementari i masculí d'aquesta "mulilla sin desbravar" que és Adela, un cavall en zel que amenaça d'esfondrar "a coces" (p.182-183) els murs de l'estable on esta tancat. Aquest episodi ateny el paroxisme de tensió dramàtica, car simbòlicament les forces de la naturalesa s'han alliberat sense trobar cap fre, fins al desencadenament del desenllaç fatal.

En canvi, en *Quatre dones i el sol*, la rebel·lió —contra aquest cos dual hermètic al desig que aboleix el temps i el submergeix en una temporalitat mítica— es farà des de l'interior com una guerra intestina. Es Vicenta la que donarà el cop de gràcia a aquest cos deforme per a extirpar-s'hi. Aquest procés d'escissió i d'alliberament es farà, però, molt lentament, i serà desencadenat pels coadjuvants[11]. Empesa per Adriana, la memòria —que Vicenta havia soterrat sota la neu, es desperta com un arbre de la seva letargia hivernal— en reprendre vida, redona vida al cos doblement absent del seu amant: físicament mort, i mort alhora dintre del cos de Vicenta. A partir d'aquest moment, la seva presència/absència envairà l'espai físic de la casa i íntim de les dues dones, fins al punt que Margarida se'n troba tota torbada (p.210): "Es com si l'haguessis ressuscitat. Es com si l'haguessis acompanyat al pas de la porta." Aquest cos de l'absència, idealitzat pels personatges femenins, es carregarà, a banda, dels atributs de la bellesa paradisíaca, ocupant un temps i un espai utòpics. El seu cos encarnarà llavors "el" cos del desig, i cadascun dels personatges femenins li conferirà la seva pròpia iconografia, treta d'un ideal de bellesa personal. Adriana, sense haver conegut en Batista,

[11] Terme didàctic: aquell que ajuda en una ficció literària un personatge —sovint l'heroï— o que va en el mateix sentit de les seves actàncies.

l'imagina i el fa reviure, projecta[12] en ell (l'home del passat) el seu home ideal del futur (p.203): "sembrava el froment de primavera, i aquell home era esvelt com una gran soca de pi quan la destral l'ha esbrancada i queda tan llarga, fina i robusta, la pell tota amarada de reïna."[13]

Adriana descriu metafòricament altra vegada, i sense saber-ho, un esdeveniment violent que ignora, l'assassinat de Batista. Com una pitonissa està posseïda per una revelació que no és capaç de desxifrar. Però tornem al retrat de Batista. En aquesta pell rutilant sota l'esforç del treball es reflecteixen, implícits, els rajos del sol. El geni poètic de Cerdà resideix no tan sols en l'ocultació de l'alter ego solar —símbol del desig— sinó paral·lelament en allò que contribueix a la gestació d'aquest mite masculí, tota una sèrie d'elements elidits. El retrat idealitzat de Batista sembla associat —des del no-dit— al mite fundador de Roma, al Ròmul que en una jornada obre el solc circular que servirà de demarcació de la ciutat: espai utòpic que es confon ací amb el cos utòpic de l'home. La construcció mítica del cos de Batista integra els quatre elements genèrics: la terra que llaura i que el seu cadàver adoba; l'aigua de la seva suor; el sol (o foc) del que s'impregna i amb el qual s'identifica com a símbol fecundador ormi i de desig; de manera implícita encara, l'aire evanescent que materialitza la seva absència, i fins i tot, la dualitat d'ésser arbre o columna de sosteniment de l'element celest i alhora absència aèria.

No és doncs estrany de trobar en *La casa de Bernarda Alba* un paral·lelisme que apunta vers l'home com a objecte de desig. Es la Poncia, la criada, la que ens proporciona la seva visió de l'home plural però uniformitzat, en la línia de les caracteritzacions excessives de l'obra (p.160-161): "Vinieron de los montes. ¡Alegres! ¡Como árboles quemados! ¡Dando voces y arrojando piedras!"

I de seguida individualitzat: "era un muchacho de ojos verdes, apretado como una gavilla de trigo." Aquest discurs es construeix sobre l'associació radical d'elements inicialment inconciliables. Lorca alia a la noció de joia, la metàfora somàtica de la fatiga del trajecte —tractant-se de treballadors temporers que fan un llarg recorregut a peu— que deixa les cares abrusides pel sol, expressada per la imatge antropomòrfica de l'arbre cremat. Aquesta analogia home cansat = arbre cremat ve probablement de l'expresió idiomàtica del cansament, "estar quemado". La intertextualitat entre els dos textos, a nivell de motius i de símbols, sembla indiscutible: el sol, l'arbre, la sega... Però apareixen diferències evidents,

[12] Utilitze aquí el verb "proyectar" en el sentit de transferència d'afectes que li dóna la psicologia.
[13] Es pot notar en la progressió verbal d'aquest text —imperfecte, pretèrit perfecte fins al present— com Adriana arrossega en Batista des del passat per a incorporar-lo en el seu present.

com les connotacions bel·licoses associades a l'home que llença pedres que cal associar al mite de Mars, del qual sobresurt la noció de força dominadora i guerrera de cara a Venus. Aquest retrat de l'home és inconciliable amb el de l'obra de Pere Cerdà en la qual l'home apareix al contrari, sotmès. Per contra aquest jove individualitzat per la Poncia i la joventut (eterna) del Batista del passat, retroben punts comuns. Lorca tracta la bellesa del segador amb una extrema sensibilitat. Cap cos femení apareix poetitzat d'aquesta manera. La plenitud sensual del cos masculí apareix de manera metonímica en aquest gest emblemàtic amb el qual finalitza la sega, quan es nuen les garbes de blat: la cintura perfecta de l'home jove materialitza el tresor del fruit que ha arribat a maturació. Les dues citacions de Pere Cerdà i de García Lorca condensen en el cos masculí individualitzat, el cronotopis[14] d'un espai i d'una "edat" ideals.

El cos absent de Batista irradia i es multiplica en cadascun dels personatges femenins. D'entrada és un personatge dual ja que el seu doble homònim i "fill" secret està també absent i "enterrat" simbòlicament en un univers concentracionari associat a la mort. Aquesta absència doble repercuteix en el cos narratiu de Bepa, dona de Batista i cunyada d'Adriana. Bepa recerca la satisfacció del seu desig en l'únic lloc que s'imposa alhora com a espai eufòric i com a barrera psicològica, "la collada." En aquesta geografia s'acobla al sol/cos absent de Batista, però quin d'entre els dos?(p.200): "Arrotllar-se al sol com una colobra que folra."; són els mots moralitzadors de Margarida que s'escama davant de la transgressió. El buit del sol/home Bepa el vol omplir amb el cos d'un altre jove temporer —encara una transferència d'identitats i de temps— que ha contractat el Janet. El desig obre les portes tancades d'aquest univers de dones a la vitalitat del sol. I és precisament el personatge de Bepa el que alliberarà definitivament Vicenta —que viu en el rebuig del seu passat— de l'univers carcerari de tenebres en el qual estava tancada (p.223): "i si la porta us obria un camí, el camí del sol... ?" Vicenta es reconstrueix a partir d'aquest moment i reconstrueix el seu cos metafòric (p.223): "Es una porta de llum que ens parteix de dalt a baix. Tota coberta de sol ens travessa fins a la punta dels dits del peu. Sembla que tot sigui clar, lleuger, fàcil [...], i el cor es balanceja talment una fulla verda en un cel de primavera."

El seu cos/arbre es torna verd i s'allibera del cos/presó de Margarida. Vicenta té una revelació: ella, al contrari de Margarida, ha viscut, o simplement assumeix des d'aquest instant "una hora de primavera" (p.202). Armada d'aquesta veritat troba el valor de plantar-li cara al monstre de Margarida (p.246): "mai no hauràs estat un arbre cobert de neu que es

[14] Empre aquest terme a Bakhtine que l'utilitza traduit literalment del grec com a l' "espai-temps" sobre la base del qual es contextualitza l'acció dintre d'una ficció literària (BAKHTINE: 1978, 237).

desfà d'un sol trèmul de la seva càrrega de flors." El sol/cos de Batista ha tornat a regenerar el cos assecat i hivernal de Vicenta, mentre que el de Margarida es queda paralitzat per sempre en el rebuig del sentiment, en el doble homicidi del seu desig i de l'home (l'únic) que havia amat (p.228): "Tota dona que no sap matar l'home a dins del seu cor..." El procés d'oposició i d'escissió que s'opera entre els dos personatges reposa en aquest antagonisme, és Margarida la que, realment o simbòlica, ha matat Batista, i en realitzar aquest acte, ha matat a dintre seu el sentit profund de la seva existència; vet ací el que diu Vicenta (p.243): "el seu cos ha d'ésser sec i mort, perquè el seu cos és una soca dura. Mai no ha conegut la neu i el sol."

D'aquesta manera, Vicenta, dintre d'aquest procés en el que es desperten les seves emocions quan afirmava al principi (p.243): "el sol em dona vergonya de mi mateixa", desemboca en el seu alliberament (p.243): "S'esborren trenta anys d'hivern i de vergonya." Ara abandona la seva presó corporal, espacial i temporal per a retrobar "el camí del sol" vers "la collada", emancipada, i lliure de les seves pròpies decisions, banyada en un "sol de rialles" (p.254). Per a Adriana, en canvi, el moment de plenitud encara no li ha arribat. Però el seu cos de desig de dona futura està construït sobre els mateixos elements que els del cos simbòlic de Batista (p.204): "seràs una prada plena d'ocells." Sobre aquesta mateixa ambivalència definitòria o identitària està constituït el cos de Jaume, el jove temporer (p.209): "serà moreno com una móra i semblarà aquell Batista que feia estremir el cor de la tia Vicenta." El cos de Batista va evolucionant paral·lelament al de la seva progressió actancial, a mesura que el seu enigma va aclarint-se a poc a poc. Els retrats de Jaume i de Batista es confonen, unificant els seus atributs als de Batista únicament. Així, per a Adriana, Jaume (p.213): "Sembla que porti el sol dins dels cabells. El mateix sol que a la collada." Dintre d'aquesta fusió de personatges el cos de Jaume, "ros com Jesucrist" (p.213) afecta i completa una isotopia que corresponia estrictament al camp semàntic que envolta Batista, la de la passió del Crist. No s'ha d'oblidar que el lloc on Batista ha estat enterrat es descrit com un Golgota on es perceben els símbols de la crucifixió (p.226): "Un pi als peus, l'altre al cabàs, i dos avets a cada ban que semblen les ales de dos àngels que el guardessin."

Es tracta de la representació iconogràfica (pictòrica) de la creu, definida des de la verticalitat, de dalt a baix, i des de l'horitzontalitat que li confereixen aquestes "ales negres" desplegades a la dreta i a l'esquerra de Jesús: els àngels que l'escorten i que completen el 'quadre'. Aquesta agonia és en el fons una transferència dolorosa que fa el cos femení en el cos masculí.

En l'obra de Lorca els símbols de la passió també estan presents, sense ésser els mateixos, ni tenint la mateixa incidència i tractament. Entre les tres germanes sorgeix un

conflicte causat pel mateix objecte de desig, Pepe, transposat en un altre objecte iconogràfic que és el seu retrat. Martirio furta simbòlicament a Angustias el seu nuvi a través del seu retrat, mentre que a Angustias que ho ignora tot, Adela li roba realment el veritable objecte de desig. Malgrat tot, l'únic enfrontament per Pepe es produeix entre Adela i Martirio, constituint tot un simbolisme iconogràfic, però desviat, de les escenes de la Passió. El cos narratiu de Martirio, el nom de la qual ja és de *per se* ben evocador, es transfigura amb els símbols relacionats amb la 'passió' de la Verge Maria, en particular amb la iconografia catòlica de la Verge dels Set Punyals. Quan Martirio s'assabenta que és Adela l'amada de Pepe, el seu sofriment es manifesta a través de la imatge poètica d'un coltell que esqueixa el seu pit "como una granada de amargura"[15] (p.201). De cop i volta, els lligams familiars que uneixen Adela i Martirio van trencant-se (p.201): "Aunque quisiera verte como hermana, no te miro ya más que como mujer." El darrer lligam que unia Adela a les lleis d'aquest teixit social o microcosmos, l'equilibri del qual ja era precari, acaba de trencar-se. Adela, conscient que no pot oposar-se obertament al casament d'Angustias i de Pepe, pren la resolució de l'autosacrifici/ sacrilegi. Adela s'investeix ella mateixa dels símbols de la passió del Crist (p.201), "me pondré la corona de espinas que tienen las que son queridas de algún hombre casado.", i es projecta en el cos de l'herètica condemnada a la foguera, "Todo el pueblo contra mí, quemándome con sus dedos de lumbre, perseguida por todos los que dicen que son decentes." Lorca desvia sàviament els símbols de qui ha estat condemnat per les seves creences religioses, atribuint a Adela la causa de l'herètica no per haver adorat un déu, sinó un home.

Aquest univers monològic, fet de prohibicions castradores, priva la dona del seu lliure àrbitre i li amputa la meitat sensorial d'ella mateixa. Aquesta degradació es veu agreujada per l'amenaça del podriment de la llaga que l'amputació produeix, isotopia ben present dins de l'obra. Per això, tal vegada, Bernarda rebutja i rebaixa al seu voltant tot allò que tinga, de lluny o de prop, una relació amb els atributs o ornaments de la feminitat. Parlant d'Angustias Bernarda diu (p.133): "Esa sale a sus tías; blandas y untosas y que ponían los ojos de carnero al piropo de cualquier barberillo"; o si no (p.144) "¿Pero has tenido el valor de echarte polvos en la cara?[...] Suavona, yeyo." En aquest procés d'anul·lació completa de la sensualitat de les seves filles, el pitjor de tot és que Bernarda s'enorgulleix de posseir una agudesa sensorial super desenvolupada —ella que ho vigila tot i que ho sap tot, no veurà arribar, irònicament, la

[15] Per als grecs la magrana és el símbol masculí de la fecunditat; però en la iconografia del Renaixement —si pensem en la Madona de la Magrana de Boticceli— seria el signe de la nissaga de la Verge materialitzada en Jesucrist. En els dos casos aquest símbol opera en Martirio des de l'òptica de la frustració del desig no portat a terme, i d'una maternitat impossible.

tragèdia— (p.145): “Estoy en mis cinco sentidos y sé perfectamente lo que hago.” Bernarda també ha matat la dona que tenia a dintre d’ella, però irònicament, és ella la que assegura la perpetuació dels valors del sistema repressiu que s’acarnissa contra la dona (p.128): “Látigo y mula para los hombres, hilo y aguja para las mujeres.” Ella defensa que la dona es rebaixi fins a l’animalització, “mula” o “mulilla”, menada de força per l’home que li fa violència. Aquesta repressió contra la dona correspon mot a mot a la definició que Nietzsche[16] dóna de la societat judeo-cristiana.

Si retornem una mica enrere, en *Quatre dones i el sol* apareix un objecte intermediari de desig que materialitza la consumació de l’encontre amorós amb l’home, sota la forma d’un mocador roig. Cal assenyalar que aquest color, associat tradicionalment a la passió, remet igualment a l’assassinat sagnant de Batista, així com al símbol solar. El mocador passa per les mans de Vicenta, de mare a filla, i representa l’esperança d’unes noces reeixides. Però aquest mocador transitarà per les mans de Bepa que desitja Jaume, i d’Adriana que també el cobeja. Com en l’obra de Lorca, l’objecte és motor de conflictes. Adriana s’adreça a Bepa utilitzant aquests mots (p.240): “si no és meu, tampoc serà teu.” Paral·lelisme que també trobem en l’obra de Lorca en l’enfrontament entre Martirio i Adela (p.178): “De ninguna.” Al final ni Adriana ni Bepa no aconseguiran captivar l’home desitjat, i el mocador retornarà a la primera propietària per tal d’investir el cos de Vicenta que es prepara a reunir-se amb el seu amant mort. Abandonat ja entre les mans de Margarida, aquesta s’obstina en deixar soterrada la dona que té en ella i esquinça el mocador posant el punt final a l’obra.

El joc al voltant de la temporalitat en *La casa de Bernarda Alba* està bastit de manera extraordinària condicionant plenament el simbolisme del cos femení. Pepe és aquell que detenta el temps atribuït a les dues dones (Adela i Angustias), temps que depèn directament de les cites amoroses. Les cites amb la núvia oficial van acurtant-se progressivament cada vegada més: 01h30 (p.149); 01h00 (p.175); i 00h30 (p.187). Es com si simbòlicament el temps de vida que l’home li està atorgant a Angustias s’encongirà cada vegada més; emperò,

[16] Els nombrosos tabús i prohibicions que regenten la vida de les filles de Bernarda corresponen a la visió antivital del cristianisme que ens dona Nietzsche en el *Anticristo*, i que cite en la versió castellana, en la qual trobem una mateixa temàtica i un mateix lèxic communs a l’obra de Lorca:

> “En el cristianismo, pasan a primer plano los instintos de sometidos y oprimidos [...] Aquí se practica como *ocupación*, la casuística del pecado, la autocrítica, la inquisición [...] Aquí falta también el carácter público; el escondite, el rincón oscuro es propio del cristianismo. Aquí se desprecia el cuerpo y se repudia la higiene como sensualidad [...] Lo cristiano supone un cierto sentido de la crueldad, consigo mismo y con los demás; el odio a los heterodoxos; el afán persecutorio [...] Cristiana es la hostilidad enconada al *espíritu*, al orgullo, a la valentía, a la libertad y al libertinaje del espíritu; cristiana es la hostilidad enconada a los *sentidos*, a los placeres sensuales, a la alegría, en fin.” (NIETZSCHE, 1979, 41-42).

aquest mateix temps progressa en la mateixa proporció per a Adela, que Pepe deixa a la matinada. Podríem dir el mateix de Vicenta, car a partir del moment en què assumeix el seu passat, recupera la primavera de la seva joventut, i de cop i volta la seva temporalitat existencial es multiplica per dos. En arrencar-se Vicenta del cos bicèfal de Margarida, al qual pertanyia —dominant els dos temps de dues existències (la seva i la de Vicenta)—, Margarida es retroba amputada d'aquesta meitat de la seva temporalitat. A conseqüència d'açò tractarà de compensar el buit amb la temptativa d'emparar-se de la voluntat de la seva nora, Bepa.

Com ja ho havia suggerit, la temporalitat climàtica pren molt de pes en *La casa de Bernarda Alba*, com a amenaça de transgressió al sistema que ofega en l'ou els instints. La calor esdevé sinònim de desig i d'element metonímic de l'home. Bernarda diu a Angustias, la qual esguarda els homes que assisteixen al funeral de son pare (p.124): "volver la cabeza es buscar el calor de la pana." Bernarda l'avisa d'una punició bíblica. Les seves paraules remeten a l'episodi bíblic de Sodoma i Gomorra —metàfores del tabú homosexual— destruïdes amb sofre i foc, i d'altra banda, al càstig que s'ha abatut sobre la dona de Lot, transformada en estàtua de sal per haver desobeït la prohibició de no girar-se. Aquesta sola metàfora, no condensaria alhora la doble amenaça que pesa tant sobre les dones com sobre els homosexuals?En Lorca, la calor és un element somatitzat com a metonímia d'aquest "sol" que governa l'univers del desig reprimit, i que no es pot confessar sense arriscar-se a ésser punit (p.123): "es un sol de plomo." La interacció calor/desig/ sol i cos femení és recurrent (p.149): "Subía fuego de la tierra." Són les premisses de l'infern, del desig sinònim de pecat i doncs de la condemnació que puja per les cames de les dones. Aquesta calor, foc impossible a dominar, és l'origen de la revolta d'Adela. Per això mateix, l'ésser infantilitzat d'Amelia, que té por dels homes i refusa de passar a l'edat adulta, recerca simbòlicament la frescor, reprimint doncs el desig del mascle (p.148): "Abre la puerta del patio a ver si no entra un poco el fresco." Fins i tot Martirio manifesta la seva molèstia davant del desig que li costa apaigavar (p.163): "Estoy deseando que llegue Noviembre [...] la escarcha, todo lo que no sea este verano interminable." Frase extraordinària, car el desig de Martirio apareix oposat al desig carnal, repressió que desemboca en no-plaer. Per quin altra raó hauria utilitzat Lorca l'únic mes que comença per una negació —sinònim d'anul·lació— si no és per a parlar de la mort de tots els instints femenins ?

La Poncia és el gos guardià de Bernarda (p.119), "buena perra, ladro cuando me lo dicen", però sols quan li ho diuen, car en certa manera és còmplice dels amors il·legítims d'Adela i Pepe. La Poncia no encarna doncs, com Vicenta, l'altra cara del déu Janus. Emperò, aquesta criada defineix la dona infidel a través de la iconografia de la bruixa a cavall d'un buc

(p.132): “Dicen que iba con los pechos fuera y Maximiliano la llevaba cogida como si tocara la guitarra. ¡Un horror!”.

La proliferació de sentits —el tacte, la vista, implícitament l’oït— apareixen associats a la transgressió. Però, com per tranquil·litzar-se, La Poncia atribueix aquesta actitud immoral al fet que els actors dels esdeveniments són forasters (p.132): “Porque no es de aquí. Es de muy lejos. Y los que fueron con ella son también hijos de forasteros.” El paral·lelisme que s’estableix antre les dues obres una altra vegada és que Batista és un foraster que no volgué quedar-se al poble, com si hagués volgut preservar la seva essència cíclica, climàtica i de temporalitat efímera. La visió que tenen les dones de l’home correspon a un ésser nòmada, sense arrels i fugaç (p.224): “¿De què serveixen els homes d’aquesta casa?Passen la porta per menjar i dormir, i tret d’això són uns forasters”.

El cataclisme provocat per la mort de Batista troba tanmateix un nou equilibri d’ordre matriarcal. Són les sacerdotesses del déu Janus les que detentaran, amb el secret, el coneixement de les lleis sagrades. Un esdeveniment ben particular estintola aquest sentit. L’únic home que es rebel·la contra el sistema matriarcal, el Tirola, és apallissat per les dones de la família de la seva dona (p.205), car havia gosat desafiar el seu poder amb una “forqueta” —diminutiu de forca[17]— sense el resultat que pretenia. Aquesta temptativa de cop d’estat contra el nou ordre matriarcal el menarà a la mort (p.234): “No s’ha penjat, les dones l’han matat.” Pere Cerdà ens està descrivint sense cap dubte el derrocament del paper tradicional de l’home en la societat francesa durant la segona guerra mundial, i el rol determinant de la dona que inaugura un nou model social. En l’obra de Lorca retrobem el model clàssic patriarcal que pressuposa una víctima propiciatòria, la dona insubmisa, i a través de la seva iconografia, la de l’homosexual. La transgressió de la llei patriarcal per la mare fadrina troba la resposta de la violència bestial dels homes (p.179): “Ahora la quieren matar. La traen arrastrando calle abajo, y por las trochas y los terrenos del olivar vienen los hombres corriendo, dando voces que estremecen los campos”.

Quan maten al Tirola, una de les hipòtesis que emet Margarida sobre la seva mort és que “ha caigut de l’escala del paller” (p.234). Però Pere Cerdà ha carregat aquesta frase d’ironia, car “el paller” és el lloc per antonomàsia de les relacions il·legítimes: recordem l’encontre amorós de Margarida amb Batista. A més Cerdà encarna en l’objecte metafòric de l’escala la sexualitat femenina. L’encontre home/dona representa la materialització poètica de l’acte sexual a través de la noció ascendent vers el plaer; Adriana (p.215): “No, la dona fa ‘Ti-tit, ti-

[17] El símbol de la forca s’ha d’entendre a partir de la separació de les seves dents, com la temptativa, aquí frustrada, de diferenciar-se (CHEVALIER-GHEERBRANT: 1982, 461-462).

tit, el mateix bruit que amb el bec els rossinyols de paret. L'home, ell, trepitja cada esglaó amb tot el seu pes, i el vincla un xic. S'ou que l'escala es blega sota el pas com si l'obeís."

L'escala representa el cos mal·leable de la dona que "blega" sota el pes dominador de l'home vers el paroxisme de l'orgasme.

Així com Cerdà defineix l'abolició de la societat patriarcal, Lorca tracta el derrocament de l'ordre masculí a partir d'altres criteris, car Bernarda, en lloc d'imposar un nou ordre, s'investeix amb els atributs masculins. La seva masculinització salta a la vista quan utilitza contra Pepe "el pedernal" (p.176), instrument fàl.lic per excel·lència. Amb la mort del seu marit han tocat a la mort del seu cos de dona. Mort el seu desig, Bernarda cubreix d'abjecció el seu cos i el de les seves filles. Matant la seva feminitat es metamorfosa en mascle car dintre de la societat judeo-cristiana és la dona la que porta totes les marques de la maculació i de l'abjecció[18]. Adela, en canvi, desitja Pepe, i a través de Pepe la llibertat de moviment que posseeix l'home (p.162): "Me gustaría segar para ir y venir." El desig, omnipresent en aquesta obra és tabú. I seran les didascàlies, mena de veu en off impersonal, les que assumiran aquesta funció de revelador de la transgressió. Una d'aquestes didascàlies informa de l'arribada, amb cants, dels segadors, que s'acompanyen amb instruments de música. El desig que desperta l'home en les germanes apareixerà sota un enunciat el·líptic (p.162): "(Se oyen panderos y carrañacas. Pausa. Todas oyen en un silencio traspasado por el sol)."

La "pausa", després de tant d'element eufòric i sonor, produeix un efecte de contrast amb el silenci pesant encara més radical que li succeeix, com un crit de desig ofegat entre elles, o com si no hi hagués mot que pogués expressar de manera més eficaç allò que cadascuna d'elles sent interiorment. L'in-anomenable, el tabú, penetra de "sol" —com en l'obra de Cerdà— el seu cos cobert de la matèria tenebrosa del dol i els creua el cor, com la Verge dels Set Punyals. A través d'una sinestèsia, Lorca ha aconseguit associar l'immaterialitat del so, a un element visual i tàctil, la calor del sol, que dóna de cop i volta una consistència somàtica a aquest silenci, car representa la recepció sensitiva d'allò que defineix l'home/absència —com en Cerdà— i que no és plasmable en mots, sinó en el silenci de les dones. Aquest silenci sense fi és l'eco metafòric d'aquesta espera de l'home que esdevé interminable. Espera i desig vans, ja ho sabem, excepte per a Adela, i que per tant no trobaran exutoris al turment i a una degradació que les redueix a la condició de bèsties. Heus ací el retrat/bestiari que fa l'àvia María Josefa de tres dels personatges femenins (p.186): "Bernarda,/ cara de leoparda./ Magdalena, cara de hiena." Per a allò que li escau a Martirio, el

[18] Sobre aquest punt, veure Julia Kristeva (1980, 75-105).

seu nom ja en diu bastant par a caracteritzar-la (p.198): “Martirio, cara de martirio.” El personatge de l’àvia serà l’únic que escapa al triple tancament de què parlava, malgrat el fet que sofreix d’un quart empresonament, perquè Bernarda la té tancada a la seva habitació. Però l’àvia detenta tots els elements de la transgressió en el seu cos narratiu, havent-hi pagat el preu de l’alienació. Tanmateix, aquest follia —les paraules dels bojos són sovint considerades en el medi rural més aviat com veritat oracular— li atorga, al contrari dels altres personatges femenins, una gran llibertat de paraula (p.199): “Vosotras sois... ¡Ranas sin lengua!”; diu ella de les seves netes. I no para d’evadir-se de la seva presó virtual i real. El seu somni és de casar-se amb un noi ben bell que viu a la vora del mar, lloc que materialitza per a ella la felicitat. El seu retrat progressa, i vers el final de l’obra infanta simbòlicament un corder —o anyell crístic que allibera la humanitat del pecat original de la carn— que s’oposa per la seva dolçor als depredadors i carronyers (Bernarda, Magdalena). Es tracta a banda de l’únic personatge lluminós de l’obra, i la seva sola presència, o les seves paraules, subratllen l’obscuritat i la frustració dels altres (p.198): “Cara de martirio ¿Y cuándo vas a tener un hijo? Yo he tenido éste...” (l’anyell); “Yo quiero casas abiertas y las vecinas acostadas en sus camas con sus niños chiquitos.” Es tracta també, com suggeria, d’un personatge oracular (p.198): “Porque ninguna de vosotras se va a casar, ¡Ninguna!” La seva condició de personatge marginal li permet de predir l’esdeveniment tràgic i d’aliniar els signes obscurs de la revelació (p.199): “Pepe el Romano es un gigante. Todas lo queréis. Pero él os va a devorar porque sois granos de trigo... ¡Ranas sin lengua!”

María Josefa confereix al personatge masculí de Pepe la dimensió mítica del semidéu Polifem, que s’ha de relacionar una altra vegada amb l’Odissea. Però aquesta al·lusió ben bé podria designar també la representació monstruosa del déu Uranus (Cronos) que devora els seus propis fills. Des del punt de vista psicoanalític el dèficit de pare en l’obra, incideix directament en que el cos simbòlic de Pepe esdevinga gegantesc, i en qui les filles fan una transferència edípica. La dimensió desproporcionada que adopta l’entitat devoradora masculina enfront de l’entitat femenina, és el símbol que ha escollit Lorca per a expressar com aquesta societat perverteix el desig en un desviament “anormal”. La referència a Uranus pot entendre’s també com una darrera punició, el darrer encontre avortat amb el desig, car el temps devorador engolirà les dones sense que hagen conegut l’amor. Francisco García Lorca subratlla la recurrència del deíctic “ya” que obre els tres actes (GARCÍA LORCA: 1980, 385-390). Aquest deíctic, em sembla, té la funcionalitat de reproduir el mateix efecte que la instantània fotogràfica, la de fixar amb un flash —gelant per tal de posar en relleu la imatge—

cadascun dels instants fatals dintre d'una progressió d'esdeveniments que empeny els personatges vers un punt de no retorn.

María Josefa troba en el personatge de la Vicenta de *Quatre dones i el sol* certes correspondències torbadores. Lorca desviant el símbol de l'anyell crístic —d'alliberament de la humanitat— ens mena a un dels trets característics del cos narratiu de l'àvia: la seva capacitat de forçar les portes que volen tancar-la en la noció catòlica de pecat. La llibertat sembla pagar-la amb l'alineació, però hem de tenir en compte que només ens podem recolzar en símbols i dades subjectives, essent com són poètics. María Josefa s'ha alliberat del tabú que pesa sobre l'element masculí, i d'aquesta societat que veu la sexualitat —no institucionalitzada pel casament— com una perversió antinatural. Amb tots els símbols castradors espargits pel text, em sembla que Lorca ha volgut posar en relleu a través de l'opressió de la dona, la perversió del concepte de Naturalesa. Com diu Nietzsche:

> Una vez inventado el concepto de 'Naturaleza' en contraposición a 'Dios', el término 'natural' era por fuerza sinónimo de 'execrable'; todo ese mundo ficticio tiene su raíz en el *odio* a lo natural (¡a la realidad!), es la expresión de una profunda aversión a lo real. (NIETZSCHE, 1979, 34-35): [19]

Hauríem d'afegir, a l'expressió natural de l'homosexualitat, vista per aquesta mateixa societat com una aberració.

En el nom de María Josefa es troben presents simbòlicament alhora, el nom de la Verge i de Josep, el nom del qual ha estat feminitzat. El desviament simbòlic de la parella de la Sagrada Família en parella lesbiana, és contemplat textualment en termes de puresa, en completar-se l'episodi del Misteri de la Immaculada Concepció amb l'infantament de l'anyell. La noció de puresa apareix desenvolupat en la isotopia de la blancor que s'oposa radicalment a l'abjecció del color negre del dol (p.198):

> este niñ**o** tendrá el pel**o** blanc**o** y tendrá otr**o** niñ**o** y éste otr**o**, y tod**o**s con el pel**o** de nieve seremos como las ol**a**s, un**a** y otr**a** y otr**a**. Luego nos sentaremos tod**o**s y tendremos el pel**o** blanc**o** y seremos espum**a**. ¿Por qué aquí no hay espum**a**?Aquí no hay más que mant**o**s de lut**o**. [20]

Hem de remarcar, com salta a la vista, la profusió d'aquesta genealogia d'infants expressada pels masculins en "-o(s)" dintre de la qual s'integra el jo poètic, i que es retroba en

[19] Algun dia s'haurien de fer recerques entorn de la influència que haja pogut tenir Nietzsche en el pensament de García Lorca. Si he citat dues vegades l'obra del filòsof alemany no és un atzar, així com ho suggereixen algunes pistes en el llibre citat de Francisco, el germà de l'escriptor (veure nota precedent).

[20] Ací tractem de posar en evidència la interacció entre terminacions del masculí i del femení sense anar més lluny dels articles, substantius i adjectius. Podíem haver afegit el vocalisme en [o] o en [a] present també en els verbs o en algun adverbi.

termes d'equivalència amb els mots que acaben amb la dessinència en "-a(s)". El resultat és una mena d'operació matemàtica que posa en relleu, gràcies a una extrema poetització, únicament els símbols femenins: a) nosaltres = "olas"; b) nosaltres = "espuma"; en oposició radical als darrers elements disfòrics masculins —sinònims de mort— exteriors al "nosaltres", c) ells = "mantos de luto". En aquesta operació, només els símbols poètics de l'escuma i de la neu semblen ésser desitjats: el primer com a representació vital de la satisfacció completa del desig, en l'ejaculació[21]; el segon, representant la confiança de Lorca en que la societat futura tindrà un dia una percepció no pecaminosa de qualsevol modalitat de relacions sexuals.

Recordarem que en el cas de la Vicenta de *Quatre dones i el sol*, les connotacions atribuïdes a la "neu" com a símbol poètic no paren d'evolucionar. Primerament vista com a símbol de repressió, d'oblit i de mort, fins a esdevenir un matís del blanc, la floració d'una nova primavera, blanc sobre blanc (p.246): "un arbre cobert de neu que es desfà d'un sol trèmul de la seva càrrega de flors." El seu cos conflictiu —recobert paradoxalment per un color blanc, esdevingut sinònim de pecat— desapareix per tal de permetre la represa del cicle natural on els sentits abasten la plenitud. Al final de l'obra, Margarida vol tornar a salvar (esclavitzar?) Vicenta per la intercessió de Bepa. Com si volgués pesar sobre la consciència de la nora, (¿una altra víctima del seu poder tirànic?) vol convèncer-la que si Vicenta es suïcida serà per culpa d'ella que no ho haurà impedit (p.253): "Es com un pecat que portaràs amb tu." Però Vicenta ja decideix plenament del seu destí. Ha entès que (p.248) "la llei és que cada dona trobi el seu home", i és això el que està disposada a portar a terme. La seva partida està descrita amb nombroses analogies amb el retrat de María Josefa (p.252): "Es estrany, eh. Se n'anava pel camí amb roses i satalies als cabells." En la primera didascàlia que descriu a María Josefa apareix descrita així (p.145): "Viejísima, ataviada con flores en la cabeza y en el pecho)." Aquests personatges atípics —que d'altres dramaturgs més convencionals haurien arraconat amb el paper de personatges secundaris— representen el triomf de la identitat —siga la que siga— i de l'exaltació de la vida, que s'assumeix fins a les darreres conseqüències, perquè planten cara a les lleis d'una societat que només encarna l'exaltació de la mort.

A través dels microcosmos de dues cèl·lules familiars, Lorca com Cerdà denuncien el funcionament anòmal de dues societats. En la primera, l'esfondrament del sistema social que

[21] El símbol de l'escuma es pot portar encara més lluny si el relacionem amb la mitologia o fins i tot amb la cosmogonia de la gènesi d'Afrodita: "Fille de la semance d'Ouranos (le Ciel) répandue sur la mer, après la castration du Ciel par son fils Cronos (d'où la légende d'Aphrodita, à partir de l'écume de la mer [...] elle symbolise les forces irrépressibles de la fécondité, non pas dans leurs fruits, mais dans le désir passionné qu'elles allument chez les vivants." (CHEVALIER-GHEERBRANT: 1982, 55). El simbolisme al voltant del naixement i dels atributs de la deessa troba molts denominadors comuns amb l'obra de Lorca. Veure també els atributs de Venus a Jean Chevalier i Alain Gheerbrant (1982, 1000-1001).

es basa sobre l'ordre masculí, condueix Bernarda a transvestir-se en home per a preservar el patriarcat. No s'han d'oblidar les nombroses transferències d'atributs dels elements femenins en masculins, i viceversa, en un moviment d'equilibratge que efectua Lorca cap al final de l'obra. El cim de l'aberració que encarna Bernarda, és el de combatre tota desviació considerada com anormal, menant les pulsions naturals —àdhuc l'homosexual— a l'anul·lació per presó o castració; a la destrucció per lapidació o linxament, o a l'autodestrucció en totes les seves variants, autorepressió o suïcidi. L'esguard de Lorca sobre aquesta societat és fatalista si només tenim en compte Adela: el seu sacrifici "redemptor" és doblement tràgic, car no produeix cap canvi en aquesta societat immutable, submergida en una atemporalitat bíblica. L'única esperança de canvi vindria de l'àvia María Josefa, però és un canvi postergat a l'infinit, i tancat a dintre de l'univers marginal de l'alienació.

Quatre dones i el sol, per contra, descriu un procés de restabliment d'un equilibri perdut entre homes i dones, a causa de dos factors que s'han quedat en part implícits. La guerra havia provocat una baixa considerable en la població masculina, per mort o per detenció; d'altra banda hi havia els homes que resistien des del maquis a l'opressió alemanya o del govern col·laboracionista de Vichy. Aquests factors determinen de manera contextual el dèficit de l'element masculí en l'obra. La jerarquia tradicional, doncs, es troba completament capgirada i substituïda pel matriarcat. Els homes que queden en mig d'aquest univers trastocat, esdevenen éssers sotmesos als invasors i doblement humiliats: tant pels vencedors com per les dones, per no haver assumit el paper arquetipal del guerrer. Margarida, que es retroba al cap d'aquesta societat, és el símbol per antonomàsia de l'amazona que s'ha automutilat una part d'ella mateixa per tal de combatre. El seu cos narratiu és èpic car es construeix sobre la base d'un fet violent que pressuposa la mort de l'*animus* en ella mateixa, necessari a l'harmonia i complementaritat amb l'*anima*[22]. Aquest monstre mitològic ha produït una societat basada en la misàndria, però que acaba reconciliant-se amb l'home gràcies a la figura redemptora de Vicenta.

En l'obra de Pere Cerdà, he tractat de posar en relleu els nombrosos punts comuns —a nivell de espai, temporalitat, estructura, cos narratiu o simbolisme dels personatges— amb *La casa de Bernarda Alba*. Però les diferències són sobretot determinants en tenir en compte les perspectives i les finalitats de les dues escriptures. Si les premisses de les dues obres troben una certa analogia, el procés transformacional que opera Jordi Pere Cerdà sobre el Text 1 —reajustat i resituat en el context de la Segona Guerra Mundial— el condueixen a un altre lloc. Si la resposta de l'escriptor de Cerdanya havia estat motivada per una lectura simplificadora

[22] Cf. nota 7 (CHEVALIER-GHEERBRANT: 1982, p. 5)

de l'obra de Lorca —per haver-la considerada com folklòrica o costumista— sense veure la dimensió universal i el compromís que comporta contra aquest univers castrador, seria una resposta immerescuda. Però deixant de costat aquesta hipòtesi que caldria demostrar a través d'un altre estudi, *Quatre dones i el sol* és una obra magistral, una obra a part per l'extraordinària riquesa simbòlica i per la perfecció de la seva arquitectura i funcionament interns, de la qual es després el geni sense mesura d'un autor pràcticament desconegut a l'altra banda dels Pirineus.

BIBLIOGRAFIA

BAKHTINE, Mikhaïl (1978): *Esthétique et théorie du roman,* (trad. de M. Aucouturier), París, Gallimard.

CERDA, Jordi Pere (1980): *Quatre dones i el sol,* in Obra teatral, Barcelona, Ed. Barcino.

CHEVALIER, Jean i GHEERBRANT, Alain (1982): *Dictionnaire des symboles,* París, Robert Laffont.

COMPAGNON, Antoine (1979): *La seconde main ou le travail de la citation,* Paris, Ed. du Seuil.

GARCIA LORCA, Francisco (1980): *Federico y su mundo*, Madrid, Alianza Tres.

GARCIA LORCA, Federico (2004): *La casa de Bernarda Alba*, Madrid, Ed. Cátedra.

GENETTE, Gérard (1981): *Palimpsestes*, Ed. du Seuil, Paris.

_____ (1987): Seuils, Ed. du Seuil, col·l. "Poétique", París.

GRIMAL, Pierre (1985): *Le théâtre antique,* P.U.F., París.

JULIEN, Nadia (1993): *Le dictionnaire des mythes*, Marabout, Alleur (Bèlgica).

JUNG, C.G. (1964): *L'homme et ses symboles*, París, Robert Laffont.

KEMPF, Roger (1968): *Le corps romanesque,* París, Ed. du Seuil.

KRISTEVA, Julia (1980): *Pouvoirs de l'horreur*, París, Ed. du Seuil.

MORETTI, Jean-Charles (2001): *Théâtre et société dans la Grèce antique,* París, Le livre de poche.sssssss

NIETZSCHE, Friedrich (1979): *El anticristo,* Madrid, Edaf.

TESNIERE, Lucien (1988): *Eléments de syntaxe structurale,* París, Klincksieck.

Jordi Galceran : Obra

* Jordi Galceran (Barcelona, 1964) començà a escriure comèdies l'any 1988, algunes de les quals foren representades, dirigides per ell mateix, en els circuits d'aficionats. No és fins l'any 1995 que per primer cop presentà dues obres seves a premis teatrals, *Paraules encadenades* i *Dakota*. *Paraules encadenades* rebé el 1995 el Premi Born de Teatre convocat pel Cercle Artístic de Ciutadella de Menorca i dos anys després s'endugué també el Premi Crítica "Serra d'Or". Quant a *Dakota*, el 1995 guanyà el premi Ignasi Iglésias de l'Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona.

* Pel que fa a la representació de les seves peces teatrals, han estat múltiples i no s'han limitat a terres catalanes.

Dakota va ser estrenada l'octubre de 1996 al Teatre Poliorama de Barcelona, en una producció de Tr3sxTr3s, i més tard, en castellà i euskera per Tanttaka Teatroa. També va rebre el premi "Butaca" al millor text estrenat a Barcelona durant la temporada 96-97. S'ha reestrenat, produïda per "Producciones Teatrales Contemporáneas", el gener del 2004 al Teatro Albéniz de Madrid. També ha estat representada a México, França i Hongria.

Paraules encadenades es va estrenar al Teatre Romea de Barcelona el gener de 1998, en una coproducció del CDGC i Focus i va rebre el premi "Butaca" en la temporada 97-98. L'obra ha estat estrenada en castellà a Madrid, Buenos Aires, Caracas, Medellín, Santiago de Chile, Miami i México. Se n'ha realitzat, també, una adaptació cinematogràfica, dirigida per Laura Mañá.

Surf (1990), una de les seves primeres obres, també fou estrenada el febrer de 1998 al Villarroel Teatre de Barcelona, en una producció de la companyia Teatre a la Deriva.

Fuita (1994), s'estrenà al Teatre Principal de Barcelona, el 3 de desembre de 1998, en una producció de Vània Produccions. S'ha reestrenat en castellà al novembre de 2007 en una producció de Yorick Teatre.

Gaudí (2002), un espectacle musical representat al Barcelona Teatre Musical amb producció de Focus, CIE i Iberautor i escrit conjuntament amb Esteve Miralles i Albert Guinovart es va estrenar l'octubre del 2002 i va rebre el premi "Butaca" 2003 al millor espectacle musical.

El mètode Grönholm (2003) es va estrenar el mes de maig de l'any 2003, dirigida per Sergi Belbel, dins del projecte T-6 del Teatre Nacional de Catalunya. Reestrenada el setembre de 2004 a Barcelona i a Madrid, l'obra es manté encara en cartell i se n'ha rodat una adaptació cinematogràfica. Ara per ara té produccions en marxa o previstes a una vintena de països i ja ha estat vista per dos milions d'espectadors. Està previst que aquesta tardor 2008 s'estreni a París.

Paradís (2000), una adaptació musical de *Civilitzats, tanmateix*, de Carles Soldevila, escrita conjuntament amb Esteve Miralles i Albert Guinovart, es va estrenar al Teatre Condal de Barcelona el desembre de 2005. Premi Butaca al millor espectacle musical.

Carnaval (2005) és un thriller policíac estrenat l'octubre del 2006 al Teatre Romea de Barcelona, en una producció de Focus dirigida per Sergi Belbel. A Madrid s'estrenà al Teatro Bellas Artes el març de 2008, dirigida per Tamzin Townsend.

Cancun (2007) és la darrera obra de Jordi Galceran.

* Jordi Galceran ha realitzat traduccions i adaptacions de diverses obres:

- *Estan tocant la nostra cançó*, de Marvin Hamlish i Carole Bayer, per al Teatre Goya.
- *Políticament incorrecte* , de Ray Cooney, per al Teatre Condal.
- *Enredos,* de Ken Ludwig, per al Teatre Tívoli.
- *Neville's Island*, de Tim Firth, per al Villarroel Teatre.
- *La Trilogia della Villegiattura*, de Carlo Goldoni, per al TNC.
- *The Front Page*, (Primera plana), de Ben Hecht; per al TNC
- *L'inspector General*, de Gogol, per al Teatre del Sol.
- *El professional*, de Dusan Kovacevic, per al TNC.
- *Valentina*, de Carles Soldevila, per al TNC.
- *Conversaciones con mamá*, de Santiago Ovés, estrenada al Theatre de la Commune de Paris.

A més de la seva activitat teatral, Jordi Galceran ha treballat com a guionista per a diverses sèries de Televisió de Catalunya (*Nissaga de poder, Laura, La memòria dels cargols)* i ha escrit quatre pel·lícules per a televisió: *Dues dones*, *Cabell d'àngel*, *Gossos* i *Càmping*.

També ha escrit el guió de *Fragile*, una pel·lícula de terror dirigida per Jaume Balagueró i produïda per Filmax.

Els seus darrers treballs en l'àmbit audio-visual han estat la creació de la sèrie diària *El cor de la ciutat*, per Televisió de Catalunya, actualment en antena i de la que ja s'han emès més de 1000 capítols.

Ha escrit diverses narracions breus amb el col·lectiu Germans Miranda.

EL PROFESSIONAL: IMATGE PÚBLICA I PROCEDIMENTS COMEDIOGRÀFICS DE JORDI GALCERAN[1]

NÚRIA SANTAMARIA

Universitat Autònoma de Barcelona

En un país avesat a anar d'un extrem a l'altre en qüestions d'art, fet a administracions que alternen la pompa amb la indigència, sotmès als condicionaments d'un mercat escanyolidet amb el qual s'estableixen esquizofrèniques relacions d'amor i odi, sotragat per les devocions i els repudis que mou la utopia identitària —susceptible amb els jacobinismes espanyol i francès, acrítica amb segons quins miratges globalitzadors i cosmopolites—; en un país addicte a les controvèrsies inútils i als ídols amb peus de fang, un cas com el de Jordi Galceran sembla que, com a mínim, hauria d'encuriosir els etòlegs culturals. A Galceran l'ha fet peculiar la insòlita destresa en eludir la picabaralla i la reclamació queixosa, sense passar per esquerp o desmenjat, potser perquè la sistemàtica eficàcia a l'hora de tirar endavant la comanda d'altri o el projecte personal ens ha convençut que l'home no està per orgues i fixa l'atenció en el treball que té entre mans, al marge de factors externs i amb independència dels ròssecs públics que hi van aparellats. Galceran ha restringit força el territori de la seva exposició mundana i s'ha instal·lat en esferes professionals precises: la seva diversificació s'ha circumscrit a l'escriptura, a la traducció i la fabulació, amb eventuals incursions en la docència dins cursos i tallers per a companys d'ofici,[2] sense creuar mai la ratlla que el

[1] Aquest treball s'inscriu en el marc del projecte de recerca *Concepcions i discursos sobre la modernitat en la literatura catalana dels segles XIX i XX* (HUM2005-01109) del Departament de Filologia Catalana de la Universitat Autònoma de Barcelona.

[2] Jordi Galceran té un frondós currículum en el camp de les adaptacions i traduccions (*Estan tocant la nostra cançó* [1990] de Neil Simon, *Políticament incorrecte* [1996] de Ray Cooney; la trilogia de la *Villegiattura* [1998] de Carlo Goldoni; *Neville's Island* de Tim Firth; *Primera Plana* [2003] de Ben Hetch; *El professional* [2005] Dusan Kovacevic), en les dramatúrgies a quatre mans (*Gaudí* [2002] i *Paradís* [2006], escrites amb Esteve Miralles), en la narrativa com a part del col·lectiu dels germans Miranda (*El Barça o la vida* [1999], *Contes per a nenes dolentes* [2000], *Tocats d'amor. Posa color a l'estiu* [2001], *Vida sexual dels germans Miranda* [2002], *Adéu Pujol* [2003]), en el guionatge televisiu (de sèries: *Nissaga de poder* [1996], *La memòria dels Cargols* [1999], *Laura*, *El cor de la ciutat* [2000-2007] i telefilms: *Dues dones* [1998], *Cabell d'àngel* [2001], *Gossos* [2002], *Càmping* [2006]) i una incipient carrera en el vessant cinematogràfic (*Frágiles* [2005]). Quant a la labor docent, em consta que, com a mínim, va impartir un seminari titulat "El tractament de la comèdia" en la primera edició dels cursos de L'Obrador de la Sala Beckett de Barcelona, del 10 d'octubre al 12 de desembre de 2002. De tota evidència, una aproximació a la seva personalitat creativa hauria de considerar les facetes de manera orgànica i global. Aquest escrit sobre el vessant comediogràfic només és, doncs, una aportació parcial i revisable.

podia convertir en estrella mediàtica o en mandarí de la cultura. Galceran no s'ha fet visible en les cúpules de poder empresarials i/o institucionals, ni s'ha deixat enlluernar pels cants de sirena d'una fama que altres assoleixen passant bugada sobre el diví i l'humà a ràdios i televisions.[3]

De professió, fabulador

A pesar de la seva discreció, Galceran és un nom prou conegut (tant com ho pot ser el d'un escriptor per aquests topants) i amb indiscutible ganxo comercial. Ha estat distingit amb premis de tota mena,[4] és respectat per la crítica especialitzada, agombolat per una premsa que cobreix àmpliament les estrenes, i avalat per investigadors i col·legues en entusiastes pròlegs. Tot indica, doncs, que Galceran té l'estranya virtut de saber nedar i guardar la roba: les ensopegades de la seva trajectòria no eclipsen la rotunditat dels èxits ni esmussen el seu crèdit, la dedicació preferent a la comèdia i als guions televisius no l'ha relegat al *ghetto* dels autors de segona, ha treballat per al Centre Dramàtic de la Generalitat de Catalunya, per al Teatre Nacional de Catalunya i per a Focus sense conflictes ni friccions aparents, escriu en català i ha traspassat els murs de la tribu...[5] Galceran nodreix l'esperança d'un funcionament plausible del nostre lil·liput teatral i això el fa rar com una mosca blanca. S'ha d'admetre que en el panorama present, on es diria que el que cotitza a l'alça és el creador multifàsic, que malda per exercir de teatrista integral, per governar l'escenari fent d'autor, director i intèrpret, potser sí que el pudorós sentit del límit respecte a les pròpies aptituds i la consciència d'ofici vertebrada sobre la solvència tècnica que gasta Galceran són estranyes. De fet és aquest punt de vista, refractari a la mistificació sobre la tasca del fabricant d'històries, el que segurament ha proporcionat a Galceran un espai de privilegi dins el negoci teatral català, el que li ha permès de conciliar l'escriptura per a mitjans diversos i el que ha servit per posar en evidència com n'és de capriciosa la separació entre la cultura de les majories i de les minories.

[3] No és endebades que l'autor declarava sornegueram ent: "Hay gente que cree que lo importante es salir por televisión. Otra que depende del programa. Nadie cree que lo importante es no salir." (FONDEVILA: 2006b, 33).

[4] *Dakota* va guanyar l'Iglésias de 1995 i el Premi Butaca 1997-1998; *Paraules encadenades*, el Born del 95, el Premi de Crítica de *Serra d'Or* de 1996 i el Premi Butaca 1997-1998;

[5] *Dakota* ha estat traduïda i estrenada en castellà i eúskar; *Paraules encadenades* —d'acord amb el que informava el dossier de premsa de *Carnaval*— s'ha estrenat en castellà a Madrid, Buenos Aires, Caracas i Medellín. A finals del 2004 *El mètode Grönholm* ja tenia els drets venuts a gairebé una desena de països el 2004 (cf. MONEDERO: 2004, 43) i a mitjan 2006 els diaris en mencionaven quinze, amb possibilitats d'ampliar la llista amb futures estrenes a París i Londres (FONDEVILA: 2006a, 45).

El pròleg que Guillem-Jordi Graells va escriure el 1996 per a *Dakota* ja posava de relleu com el nouvingut havia esberlat a la impensada un bon feix de presumpcions enquistades dins l'àmbit professional, bo i emergint dels menystinguts llimbs del teatre d'aficionats i imposant-se a dramaturgs veterans, en les deliberacions del jurat del Premi Ignasi Iglésias de 1995, amb una comèdia que no aspirava a gaire res més que a ser còmica.(GRAELLS: 1996, 5-17). La presentació en societat de Graells ressaltava el punt detersiu que tenia l'actitud desacomplexada de Galceran en haver-se-les amb un gènere que es tendia a desdenyar, n'elogiava la malícia en l'ús de la "fusteria" dramatúrgica i es complaïa amb els engrescadors resultats obtinguts (GRAELLS: 1996, 14).[6] Ambdues característiques —desimboltura i control tècnic— són innegables i, en bona mesura, s'han convertit en definidores de l'estil de l'autor. Tanmateix, l'anàlisi de Graells, precursora en molts sentits de les estimacions que s'han anat construint al voltant del comediògraf, exagerava expressament la nota, perquè, entre altres coses, mirava de purgar sarcàsticament la miopia dels prejudicis corporatius. Graells sabia millor que ningú que a la terra d'*Els Pastorets*, l'amateurisme ha estat un dels filons de renovació més prolífics i constants, atès que ha aprovisionat, de tota la vida, els quadres professionals. El teatre amateur és, encara avui, en la rel de grups com La Cubana o de vocacions com la de Jordi Sànchez. Però Graells també sabia que el morós i polèmic procés d'institucionalització i estabilització teatrals al Principat ha negligit amb arrogància uns cercles que es modernitzen i que, infatigables, se les campen *au-dessus de la mêlée*. D'altra banda, l'eventualitat que Galceran provingués de les trinxeres del Centre Moral i Instructiu del Poble Nou, on també hi feia d'actor i director, corroborava el convenciment del prologuista, que una cosa eren els literats i una altra, els homes de teatre, i que l'excel·lència dramàtica sol aconseguir-se a través de la pràctica, fent atenció als requisits de cada espectacle.[7]

[6] Al prologuista tampoc no se li escapava que en l'estampa de diletant intuïtiu que projectava Galceran hi havia "una coqueteria paral·lela a la de donya Caterina Albert i Paradís-Víctor Català, entestada fins al final de la seva vida a presentar-se com a tal [aficionada] quan, en el fons, s'estava rifant del periodista a qui col·locava l'autodefinició. Aficionat? Apa, vinga!", (GRAELLS: 1996, 10). Agustí Pons, pel seu costat, deduïa de la simple visió de l'espectacle que: "Jordi Galceran ha de ser, per força, un escriptor amb molt talent i amb molta passió per l'ofici. Ha d'haver vist molt teatre i ha d'haver-ne llegit molt més.", (PONS: 1997, 42). Potser és en aquest punt que ve a tomb recordar que Galceran és llicenciat en Filologia Catalana i que durant la darrera meitat de la dècada dels vuitanta va exercir de crític a *Crònica d'Ensenyament*, *Revista de Catalunya* i *Serra d'Or*.

[7] Convenciment compartit per Galceran, si hem de jutjar per la conclusió que tancava una ressenya sobre *Funció de gala*: "Rodolf Sirera és, a més, un autor de teatre en l'estricta accepció de l'expressió; no és un autor de literatura dramàtica (excepció feta d'aquells exercicis formals on la irrepresentabilitat es pren

Val a dir que la desusada irrupció de Galceran al món de la faràndula va contribuir a acréixer l'atractiu publicitari de la troballa: de cop i volta un desconegut guanyava en un mateix any dos dels premis més prestigiosos de literatura teatral en català, l'Iglésias i el Born, accedia a l'escenari de la maneta de productors de luxe —Tres per 3— i culminava la carambola amb un gir professional definitiu: "Estrenar en el Poliorama", declarava, "me ha puesto en una singular órbita: me han pedido guiones en la TV catalana y se me han abierto las puertas para entrar en el mundo del cine." (PÉREZ DE OLAGUER: 1996a, 64). La Ventafocs s'havia convertit en princesa i esdevenia paradigma per a molts aspirants a escriptors, que podien tornar a creure en els premis com a plataforma de llançament i fiar en l'ampliació de la demanda dels productes audiovisuals com a suport pecuniari i tònic imaginatiu. Galceran continuava així un estil d'encarar l'ofici que tenia antecessors il·lustres en Josep M. Benet i Jornet o Rodolf Sirera, i que segueix tenint conspicus seguidors (Sergi Pompermayer, David Plana, Mercè Sàrrias, Gemma Rodríguez, etc.)

Certament, conjuntura i circumstàncies van propiciar l'eufòrica acollida d'una altra "jove esperança blanca" (GALLÉN: 1996, 14) que semblava l'opció comercial de qualitat —atribuïda uns anys abans a Joan Barbero—,[8] complementària dins del mapa dramatúrgic català a l'opció formalista i més experimental, encapçalada per Sergi Belbel. No es pot dir que l'esquematisme polaritzador fos atiat pels seus protagonistes, més aviat fa l'efecte que el van tolerar com a llivell per afavorir l'espessiment i diversificació de l'oferta dramàtica domèstica. És en aquests termes, almenys, que Galceran es pronunciava en valorar el boom de Belbel a finals dels vuitanta, quan encara no havia tret el nas als escenaris professionals:

> Ara bé, Sergi Belbel no s'ha de convertir en la reserva espiritual del nostre teatre. El seu èxit ha de ser el ressort que obri pas a altres autors joves de qualitat, si n'hi ha, que puguin tenir el mateix suport que ell ha merescut. Belbel s'ha obert —a ell mateix i esperem que a altres— un futur formidablement prometedor i alhora delicat i aventurat perquè està en la contingència d'assumir, voluntàriament o involuntària, compromisos i responsabilitats que no li pertoquen.[9] (GALCERAN: 1989a, 136)

---

d'entrada com un fet). És a dir que hem de tenir en compte les limitacions d'un comentari únicament textual en un autor que, gràcies a Déu (?), sap que el text només és la base d'un futur espectacle." GALCERAN: 1988b, 156).

[8] El 1991, Gallén, veia en Belbel la solitària encarnació "del relleu necessari de les promocions anteriors", perquè Barbero "s'ha diluït actualment a través del seu treball com a guionista cinematogràfic". (GALLÉN: 1991, 26-27 esp.)

[9] Vegeu també el parer de Belbel en : (TUGUES: 1999, 6).

Prescindint, però, de càbales i expectatives alienes, el fet és que l'autor va saber bastir de bona hora un perfil públic que maldava per mostrar-se radicalment allunyat d'elitismes i pedanteries. Des del principi, Galceran va insistir en la modèstia dels seus objectius, col·locant-se en una figurada posició de complicitat amb el públic, atès que el que volia abans que res era entretenir —ni alliçonar ni descobrir la pólvora: "No tenia aspiracions d'arreglar el món ni de donar una visió complexa de la nostra societat, sinó que, senzillament, volia explicar una història i uns personatges, i crec que això és el que més ha sorprès", deia en referència a *Dakota* (ARTIGAS: 1997, 14). I un any més tard, reblava: "no tinc ni la sensació d'estar creant una poètica pròpia ni la de tenir objectius literaris a llarg termini, com sembla que pertocaria a un autor responsable, i, simplement escric per divertir-me les històries que a mi em fan gràcia, sense pensar gaire en les conseqüències del que faig." (GALCERAN: 1998a, 21). L'esquer que es feia ballar davant els ulls de l'espectador que acudia a descobrir el nou talent al teatre Poliorama de Barcelona era el de la gratificació sense peatges cavil·losos o edificants, per això l'artífex de la faula renunciava a donar indicacions sobre significats i propòsits, tant en el programa de mà de *Dakota* (on l'únic calçador que es va afegir ulteriorment va ser el retall d'algunes crítiques), com en les entrevistes: "És una comèdia que pretén que la gent es diverteixi, i si algun dels espectadors agafa la malícia i els dobles sentits que té, magnífic. Té altres coses, però trobo que dir-les seria pretensiós." (CLOS: 1996, 68)

El laconisme de Galceran s'ha mitigat en estrenes posteriors, per bé que continua evitant el to saberut i l'aire de mestretites en parlar de totes les activitats que el concerneixen. No cal dir que la distància amb la magnificació artística és producte de la voluntat de rebaixar els becs romàntics i atípics de la figura del creador, i de l'esforç per atansar-se a la imatge socialment integrada de l'especialista o del tècnic. Els lligams sentimentals amb el treball artesà, l'aprenentatge empíric, els proporciona la filiació, invocada reiteradament, amb els aficionats del barri, però el succés i els guanys econòmics són els que sancionen l'estatut de professional: "En broma em diuen, que des d'ara, sempre seré Jordi-Galceran-autor-de-Dakota." ([Sense signar]: 1997, XVI), manifestava el 1997. Les lleis de l'oferta i la demanda poden acceptar-se sense angúnies, perquè el plomífer no les entén com un setge a la llibertat creativa ni les identifica amb substantives capitulacions estètiques. D'acord amb aquesta lògica, el taquillatge gras és índex de la diligència professional, no de l'embrutiment del gust; la

comercialitat i l'èxit no sols són metes lícites per a un comediògraf d'aquesta espècie, sinó objectius forçosos.[10]

Com es veu, la posa antiïntel·lectualista de Galeran no en té res, d'ingènua, i el cert és que involucra qüestions que encara susciten polèmica. En aquest sentit, pot fer l'efecte que la crítica barcelonina ha jutjat les peces de l'autor, prescindint dels paràmetres francament determinats per ell, i que la displicència que els opinadors mostren davant certs aspectes de les seves obres és producte de l'afectació esnob o dels partits presos sobre les coartades redemptores que hauria de tenir l'esbargiment. Les acusacions de banalitat, el desencís que suscita el tractament superficial o directament frívol d'alguns temes, la "falta de pòsit",[11] que des de la primeria li han estat retrets, plantegen el dubte de fins a quin punt les disquisicions sobre la mena de teatre que uns quants voldrien tenir no entelen l'anàlisi del teatre que tenim, l'avaluació desapassionada de la idoneïtat dels recursos que s'han invertit per obtenir uns propòsits específics. Si Galceran "només" vol fer riure i el públic riu, de què es lamenta la crítica? Com és que s'entossudeix a oblidar que el comediògraf empra unes fórmules dramàtiques que busquen l'eficàcia i no la genialitat?[12] El cas és que ningú no ho oblida i n'és la millor prova la límpida distinció que la majoria de comentaristes han fet entre l'ús dels ressorts dramatúrgics i el discurs, diguem-ne ideològic, que articulen: el reconeixement a l'enginy combinatori de la mecànica espectacular ha estat general i generós, mentre que la valoració d'aquell escreix de "coses", que l'autor mateix —convé insistir-hi— afirma que introdueix, ha estat més avara i matisada. L'ambigua

[10] La defensa del mercat com a índex qualitatiu del producte teatral i com a pilar decisiu en l'organització de la vida cultural catalana ha estat una constant en l'autor, bé que en els darrers temps s'ha significat explícitament en pro de l'emancipació dels creadors pel que fa als subsidis oficials i d'un repartiment més sensat dels diners públics. Llegiu l'exposició que fa d'aquests punts de vista en: (GALCERAN: 2006a, 26-27).

[11] L'observació és de Francesc Massip i lligava amb el raonament que transcric: "Passa per damunt d'atractius nuclis temàtics sense deixar-hi empremta: el matrimoni, la dèria maternal, la infidelitat, la gelosia i, sobretot, el suggerent món dels somnis i les premonicions foguejat per la teoria de la infrautilització del cervell, [...]" (MASSIP: 1996, 46). Les reconvencions de Massip en contra la fotesa escènica galceranina s'enduriren amb motiu de l'estrena de *Fuita*: (MASSIP: 1998, 58).

[12] Les preguntes no són ocioses, em sembla, perquè les discussions que bombegen haurien de dilucidar quin és l'espai de Galceran dins de l'arxipèlag teatral i literari en llengua catalana, quina evolució han tingut les arts escèniques a casa nostra, i els acords i divergències amb les reflexions crítiques produïdes al seu entorn. Tornant al cas concret, la consciència sobre el grau de qualitat exigible a un autor ja es posava de manifest uns quants anys abans, quan Galceran, exercint de crític, dictaminava a propòsit d'un dels dramaturgs que més admirava: "Això no vol dir que Sirera sigui un geni, només és un dels millors autors teatrals —aquest plural no és, malauradament, ampli— amb què compta la cultura catalana avui.", (GALCERAN: 1987b, 172-173). Una observació molt similar, distingint "ofici" i "genialitat" era amollada en relació amb una peça de Benet i Jornet (GALCERAN: 1989c, 158).

dicotomia que sintetitzava Joan-Anton Benach respecte a *Paraules encadenades* ha esdevingut un tòpic en la majoria de papers que tracten sobre les comèdies de Galceran:

> Sí diré que estamos ante un buen texto teatral, texto con truco si quieren, con un gusto facilón y tal vez excesivo en cuanto el autor parece hallar el modo de confundir al respetable.[...] Al final, no obstante, nadie osaría afirmar que se trata de un inocuo pasatiempo. (BENACH: 1998, 67)

El tòpic té fonaments: la basculació entre el vituosisme tècnic —la perícia a l'hora d'ordenar materials, produir determinats efectes etc.— i l'ànsia de remuntar la inanitat, el determini de construir unes obres que puguin percebre's com a calaixos amb doble fons és, a la traça, una de les pedres angulars de l'escriptura de Galceran, un dels eixos de la seva evolució i una de les causes més decisives de la seva excel·lència i de les ocasionals insuficiències, també.

El joc i les regles

Un simple cop d'ull a les notes publicades sobre l'escriptor permeten advertir l'assiduïtat amb què la seva feina és comparada amb rellotges o mecanismes de precisió.[13] El paral·lelisme suggereix amb prou eloqüència les maneres d'un autor que es preocupa, tant o més que d'empescar-se una història, de desplegar la trama, mesurar el subministrament de dades i calcular l'impacte en el receptor. Part de la gràcia consisteix en no dissimular del tot els engranatges de la ficció, en conduir el lector-espectador per uns indrets argumentals o genèrics que resultin prou familiars com per estimular unes expectatives que s'acaben escapçant o defraudant a través del capgirell de la situació, la maniobra fortuïta, la feta impensada...[14] Encara que es copsi el parany a tret passat, la sorpresa desvetlla alhora la incauta candidesa del lector-espectador i la mestria del fabulador-engalipador. El joc sempre és desigual i el lector-espectador, ni que provi de mantenir-se en guàrdia, acabarà caient-hi de quatre grapes. Ordits així, els artefactes comediogràfics de Galceran es baden a una pluralitat de vies de consumició que poden operar simultàniament, de forma alterna o successiva: l'emocional, que es deixa arrossegar per la identificació o el rebuig empàtics, la reflexiva, que procura inferir el "missatge" que l'autor vehicula, i la lúdica o processal, que entra en el joc que

[13] Vegeu, per exemple : (ISERN: 1996, 44 ; PASCUAL: 2003, XVI; OLIVER: 2004, 29).
[14] Escapçant o defraudant relativament, al capdavall, la sorpresa forma part de les previsions inicials, com ja feia notar Massip amb ironia: "Les capses de sorpreses van obrint-se per oferir tota mena d'estupefaccions, en un molt ben untat engranatge de precisió, fins arribar a l'últim joc: endevina com t'enganyaran!" (MASSIP: 2003, 45).

ofereix el dramaturg, mira d'endevinar-ne les pautes, d'avançar els moviments i, un cop s'ha acabat la partida, fins pot intentar de desmuntar l'artefacte per entendre com rutlla.

El versàtil concepte de joc és recurrent en l'obra de Galceran i constitueix un productiu reforç a algunes de les ambigüitats essencials que la solquen. La significació més perceptible és la que associa la idea de joc a l'entreteniment i en aquest punt l'experiència en un elenc amateur deu haver influït de forma decisiva, tant a l'hora de casar el teatre amb l'esplai, amb l'oci agradós, com en el fet de tenir molt ben apamat un tipus de repertori que alhora proporciona divertiment als artistes que amaneixen l'escenificació, i als coneguts, la parentela o als veïns que s'uneixen a la festa exercint de públic. La premissa d'evitar l'avorriment a tot preu ha estat adoptada sense manies per l'autor que, en principi, no atorga al teatre altra comesa que la de distreure l'auditori de les cabòries ordinàries i tendeix a ponderar la comicitat com "un valor afegit" (GALCERAN: 2001, 6).[15] Considerat així, s'entén que el dramaturg abordi el treball compositiu amb un sentit estratègic, pendent d'aparellar els recursos que captin i sostinguin l'atenció de l'espectador sense exigir-li massa esforç. "Lo que quiero", afirmava el 2005, "es que la obra sorprenda, que enganche" (MASSOT: 26-IX-2005, 43). Ara bé, l'elemental intel·ligibilitat de les peces de Galceran implica una sofisticada arquitectura, una meditada disposició de tons i materials i una tria dels temes que es tracten, que van més enllà de les argúcies assimilades sobre la marxa en les funcions del Centre Moral i Instructiu del Poble Nou. Al sòcol de la pràctica comediogràfica de Galceran, a més de la intuïció o de la vis còmica "natural" de l'autor —indispensables—,[16] hi ha la disciplina de l'anàlisi dels models que es volen continuar i la racionalització dels procediments que s'han d'invertir. Models que, com és prou sabut, són literaris, dramàtics, cinematogràfics i televisius: és la ciència d'explicar convincentment una història amb imatges el que es vol assolir, encara que cada mitjà sol·liciti competències particulars.[17] Vist així, no es pot fer estrany que els barems qualitatius que Galceran aplicava per avaluar els treballs d'altri en la seva etapa de crític

[15] Vegeu també les paraules de presentació de Maquiavel (2000, 10 esp.)

[16] "Yo le ponía ganas y esfuerzo, pero luego descubrí que esto de escribir teatro es más como contar chistes: puedes trabajar mucho y aprendértelos de memoria, pero luego al explicarlos tienes gracia o no la tienes. Empecé a escribir para aficionados y descubrí que alguna vez tenía gracia." (AMIGUET: 2006, 64).

[17] Amb independència de les distincions tècniques amb què l'autor pugui enfocar cada tipus d'escriptura en funció del mitjà a què es destini no treu que, a la pràctica, es bellugui amb prou comoditat tant a teatre, com cine i televisió, i que les característiques de les seves històries es considerin prou atractives per a la transfusió de mitjans com demostren les adaptacions, d'habitud laxes, de les seves funcions al cinema: *Palabras encadenadas*, dirigida per Laura Mañá (2003) i *El método*, dirigida per Marcelo Piñeyro. Vegeu una succinta opinió de l'autor sobre els films en S. Fondevila (2005, 39).

s'hagin mantingut com a directrius per a les produccions personals. Vectors com la coherència en l'evolució,[18] l'amenitat,[19] l'afany d'aconseguir una certa lleugeresa d'estil[20] o l'adequada correspondència d'intencions i procediments[21] —curt i ras: el domini de les regles de joc— constitueixen les parets mestres de l'obra d'aquest dramaturg, com ja feia notar Rodolf Sirera, en el pròleg que va escriure per a la traducció al castellà de *Paraules encadenades*. El padrí d'aquella avinentesa es felicitava pel restabliment d'un cert classicisme en la gramàtica teatral i per l'aplom amb què el nou autor optava per seguir i servir-se de les regles dels gèneres.[22] L'obediència a les lleis tradicionals ha estat ratificada i fins subratllada per Galceran mateix:

> Me gusta explicar una historia sin que el espectador note nunca la mano del autor, y para ello los personajes han de ser creíbles, naturales y lógicos. Es la regla del teatro clásico: unidad de acción, de tiempo y de espacio, sin labor de montaje. (MASSOT: 26-IX-2005, 43)

Tot amb tot, Sirera tenia molta raó en advertir que el català fa un ús personal de les regles, perquè en aquestes petites desviacions, en aquests jocs sobre el joc, rau la pàtina modernosa que poden tenir i la integració crítica en un cabal de formes i actituds, que abasta de Goldoni a Yasmina Reza, passant per Neil Simon i Ben Hetch.

La bastida còmica

Probablement un dels al·licients més seductors del teatre de Galceran de cara a la venda d'entrades sigui la comicitat. Parlem, però, d'una comicitat d'ampli espectre, que es val de trucs distints, i que té coloracions heterogènies. La diferència d'intensitats i funcions del còmic contribueix a aquella pluralitat de vies de consumició que s'apuntava abans i que demostra un control innegablement hàbil dels *tempos* de la representació. La meta de la comicitat galceraniana no sempre és la rialla o no ho és en

[18] Vegeu, per exemple, els judicis globals que emet Galceran sobre les trajectòries de Jordi Teixidor o els germans (1987a, 180-181) i (1989b, 149-150).
[19] "Ara bé, el que més ens ha emocionat, el que més ens ha il·lusionat i ens ha fet creure que llegíem una obra *diferent* és el fet que *Kabyl*, contràriament a allò que ens tenen acostumats autors més coneguts, en cap moment no se'ns ha fet avorrida.", (GALCERAN: 1997, 176). Vegeu també: (GALCERAN: 1985b, 106-107).
[20] "La seva escriptura, d'una naturalitat que només pot néixer de la premeditació i del rigor, és de les millors coses que li han passat al teatre català darrerament." (GALCERAN: 1988a, 168). Més enllà de l'escriptura, la fluïdesa de qualsevol espectacle exigeix, per a ell, "molta feina i dedicació" (GALCERAN: 1985a, 75).
[21] "És també un gran explicador d'històries, els seus arguments són sempre atractius tant pel contingut com, sobretot, per la manera d'explicar-los. Sirera sap triar per a cada història, per cada temàtica, l'estil teatral que els convé." (GALCERAN: 1988b, 157).
[22] (SIRERA: 1999, 13 i 15 esp.)

exclusiva, la perspectiva còmica de les seves peces inclou una deriva moral que no es pot obviar. Així i tot, quan es tracta de resultar hilarant, l'autor no deixa cap recurs per verd i aprofita una àmplia gamma de fórmules: les d'impacte directe com el gag visual (l'aspecte ridícul que adopten els personatges d'*El mètode Gronhölm* [2003] amb els barrets de la tercera prova), la paraula graciosa (l'ús reiterat de "titola" en lloc de "penis" en la primera escena de *Carnaval* [2006]), l'estirabot verbal amb referències molt immediates del tipus "si vols fer un trio ves a l'estanc" (*Surf* [1990], 29), la constatació sarcàstica de l'obvietat,[23] es trenen amb d'altres, de percepció més dilatada, com les entrades, sortides i amagaments de tall vodevilesc que apareixen a *Surf* i a *Fuita*, (GALCERAN: 1993, 60-70 i : 1990, 28-32 o 63-65) la caricatura de conductes quotidianes (l'eufòria culé dels personatges de *Surf*, la febre reproductora que ataca Laura a *Dakota*, el xoc entre els petits entrebancs domèstics i els greus conflictes laborals que ha de conciliar la inspectora Garralda a *Carnaval*), l'explotació més o menys actualitzada d'arquetips (el fanfarró que encarna el Miquel de *Surf*, el tanoca que simula ser l'Enric Font d'*EMG*, l'especialista en ficar el rem que és el policia Ribó de *Carnaval*), la inversió burlesca de rols o situacions convencionals (el Joan de *Surf* mostra unes aprensions "típicament femenines" davant l'aventura extraconjugal que se li brinda mentre Laura viu d'esma una promiscuïtat eròtica quasi donjoanesca; el guàrdia civil de *Dakota*, figura de l'autoritat per excel·lència, és humiliada i atemorida per aquell a qui pretenia multar) o l'escarniment de determinats registres de llenguatge (els tics verbals de l'executiu de *Surf*, el discurs paternalista de l'assistenta social de *Dakota* barrejat amb expressions grolleres, etc.). A la llista de maniobres humorístiques, s'hi podrien afegir les de caire metateatral i les que inclouen al·lusions d'índole més literària amb similar macedònia de tessitures: els homenatges a gèneres o subgèneres (les històries d'assassins múltiples, la comèdia d'estafadors, la comèdia de triangles sentimentals...), paròdies com la que podria entreveure's de *La voix humaine* de Jean Cocteau en una de les escenes de *Surf* (74-75), al·lusions irròniques com la portella a través de la qual es dispensen les ordres d'*EMG* associable al muntaplats de *The Dumb Waiter* de Harold Pinter, o la sorneguera referència a una solució "civilitzada" del

[23] "HIPÒLIT : Us vull parlar amb franquesa perquè és molt possible que faci una bestiesa. / GUILLEM: Has fet un rodolí." (GALCERAN : 1996, 75) o "IOLANDA.- (ficant la mà a la bossa i traient una pistola) ¿Vols saber què em deus? Dóna-m'ho tot i així no haurem de fer números / VICENTA.- Porta una pistola! / IOLANDA.- Sí, senyora. La veig molt atenta." (GALCERAN, 1993, 18).

presumpte daltabaix adulterí, que per força recorda Carles Soldevila.[24] I encara podrien engruixir la pila les bromes semiprivades, no sempre detectables per al lector-espectador usual, que assenyalen l'autor mateix, com ara la condició de funcionari de la Generalitat del psicòpata de *PE* o la circumstància que en quasi totes les seves obres un dels personatges es digui Laura.[25]

No és el propòsit d'aquestes ratlles enumerar fil per randa els elements que el comediògraf esprem per impel·lir la rialla del receptor, només es tracta de constatar que, dins la miscel·lània de dispositius que maneja, la comicitat purament física hi és en un percentatge petit, malgrat que no faltin les nanses en el plantejament de les situacions o dels caràcters perquè el director i/o l'intèrpret de torn treguin el partit histriònic que vulguin.[26] En contrapartida, l'humor conceptual —no cal llegir intel·lectual—, sovint en estreta dependència amb la llengua i els seus usos, és predominant. En el fons i a pesar de la impressió de diversitat còmica, i de consegüent amenitat, que susciten les peces galceranianes, les matrius retòriques que generen la multiplicitat es redueixen a principis com la hipèrbole, la inversió, la sorpresa, la recurrència o l'embolica que fa fort. La química és, al capdavall, producte de la física, tot i que és necessari un pols ben fi per calibrar les forces que es posen en funcionament, i una especial inventiva per barrejar-les i presentar-les de manera que mantinguin l'eficàcia. Vet aquí, un cop més, la noció de joc inserida en la pràctica dramatúrgica d'un autor que treballa sobre la variació i la combinació de components. El quid rau en agemolir-se a les regles que el joc imposa —les tres unitats, un gènere concret, la sincronia entre el temps de ficció i el temps real, etc.—sense que el resultat perdi interès o versemblança.[27] És també per això que la feina de guionista en sèries televisives serveix de rodatge al contador d'històries i

[24] L'interès de Galceran per Soldevila ha tingut altres conseqüències: l'espectacle musical *Paradís* (2006), basat en *Civilitzats, tanmateix!*, el llibret del qual és d'ell i d'Esteve Miralles i la música d'Albert Guinovart, i la refosa dramàtica de la novel·la i la peça teatral *Valentina* (2006), encarregada pel TNC.

[25] No cal fressar terrenys íntims per donar sentit a la recurrència del nom, que bé pot tractar-se d'una petita broma empeltada en la musa de Petrarca, o simplement una mena de mot-amulet com ara l'"imperio austrohúngaro" de les pel·lícules de Luis Berlanga o les usuals irrupcions dins del film de Hitchkock o Truffeau.

[26] Dos exemples: Ricard Borràs va dotar d'accent mallorquí al guàrdia civil de *Dakota* i Lluís Soler introdueix una pinzellada paròdica sobre l'expresident de la Generalitat Jordi Pujol en una de les proves d'*EMG*.

[27] El gust per al peu forçat també és relacionable amb l'esperit juganer del grup de l'OULIPO o amb la idea del decàleg, explotada pel grup DOGMA. Sergi Pompermayer va explicar, en el decurs d'una xerrada sobre l'escriptura teatral i el guió televisiu a la Universitat Autònoma de Barcelona, que *EMG* va ser producte, en part, d'un sopar en el qual Belbel, David Plana, Galceran i ell mateix van fixar una llista de normes (condicions, com ara, que ningú no podia morir a l'escenari), perquè cadascú escrivís una proposta dramàtica independent a partir de la cotilla imaginativa acordada. Segons el testimoni de Pompermayer, el text de Galceran és l'únic que ha arribat a estrenar-se (xerrada dins del curs *Campus i escena*, Bellaterra, 27-III-2006)

que, reversiblement, el dramaturg i el llicenciat en filologia dignifiquen la llengua i l'estil del producte d'ampli consum.[28]

Tornant, però, a la rel dels procediments còmics de les peces de Galceran, no costa de veure que els motors que propulsen la facècia són ben clàssics i els mètodes d'elaboració també. En una de les seves darreres entrevistes, l'autor admetia que la premsa ha estat un fòrceps imaginatiu habitual : "me da ideas" (AMIGUET: 2006, 64). L'abeurament en la bassa noticiosa, freqüent en la sàtira, en segons quina modalitat d'espectacles de revista o en segons quin tipus d'acudit, entre altres manifestacions humorístiques, concedeix un marc de benentesos, un món de dades i experiències que el lector-espectador pot identificar amb rapidesa perquè ja hi està prèviament sensibilitzat. La connexió amb el que és actual lubrifica la versemblança i pot tenir efecte d'imant sobre l'espectador a qui preocupen certs temes. L'exemple d'*EMG* és paradigmàtic en aquest sentit: en una època en què la precarietat laboral és una de les inquietuds més vívides del ciutadà mitjà, Galceran té prou lluc com per repenjar-se en el cas alarmant que ha estat notícia per conjurar els temors del present nuats a la competència i a les implacables demandes professionals, i per esbandir els greuges infligits a l'amor propi en el tràngol d'obtenir o conservar una feina.[29] La imatge còmicament estrafeta dels malsons col·lectius resulta terapèutica tant per la rialla que pot provocar i que, comptat i debatut, és una resposta fisiològica desfogadora, com per subministrar tàcita corroboració a les conviccions més esteses entre els qui van al teatre a passar una bona estona. Hi ha una deriva revengista, compensatòria i defensiva, en aquesta mena d'humor, que es congracia demagògicament amb llocs comuns com els abusos que han d'empassar-se els treballadors, inermes davant els dictats dels amos, o com la naturalesa corrupta dels polítics professionals, que és un dels temes que emergeix a *Fuita*, i que en les dates de la seva estrena els diaris relacionaven amb un escàndol que s'havia esbombat per aquella mateixa època. Pep Anton Muñoz, l'actor que protagonitzava la peça, apuntava "No diré que [hagi vist retratat el personatge] en algú concret. Però estem parlant d'un polític català i els referents són tan clars que és difícil no pensar-hi."

[28] "Jordi Galceran, en canvi, defensa que hi hagi una línia de continuïtat en l'exercici de l'escriptura teatral i el guió televisiu: 'tot és ficció dramàtica. Jo no escric per fer cap discurs. La meva única obligació és explicar una història que interessi a l'espectador.'" (PUIGTOBELLA: 2005, 6). Sobre el seu vessant com a guionista de televisió, vegeu: J. M. Orta (2005, 8).

[29] "La anécdota que dio origen a 'El mètode…' es real, y el autor la conoció por los diarios: el hallazgo en la basura de unos exámenes de selección de personal para cajeras de un supermercado en los que el examinador había anotado frases despectivas, xenófobas y machistas. 'Comencé a documentarme —señala Galceran— a través de los múltiples manuales que existen y pronto vi que ahí había un buen tema para el teatro.'" (FONDEVILA: 2003, 44).

(SOTORRA: 1998, VIII).[30] En les opinions de l'actor, la burla s'escudava, un cop més, en les regles de joc i en el pacte de tolerància, el *fair play*, que distingia les societats avançades que es tenien per modèliques: "La gent ja fa molt de temps que celebra la capacitat de riure's que tenen els anglesos, per exemple. Hem de fer més obres com *Fuita*. Hem de saber riure'ns de nosaltres, i dels polítics, els primers." (SOTORRA: 1998, VIII)

Val a dir que, tot i la punta sensacionalista que l'actualitat esmolava, els ribets de sàtira política que conté l'obra són molt secundaris en relació amb la història principal, que és la d'un clan d'entabanadors de pa sucat amb oli, ja que el dramaturg edifica les comèdies a partir de caràcters, figures i situacions pastades per una tradició de segles que retrata les febleses inherents de la condició humana. La dosi de realitat, contingent, que hi afegeix té una doble funció en el sentit que, com el tòpic proclama, la realitat sempre supera la ficció i per això la notícia fabulosa, l'anècdota xocant pot adduir-se per avalar les ficcions bastides, per increïbles i enrevessades que semblin d'entrada.[31] A la recíproca, les picades d'ull referides a l'immediat que s'introdueixen apel·len a aquell punt de reflexió moral sobre els problemes del món amb la qual també es mira d'evitar que la broma derivi en frívola humorada i que l'agressió còmica no es torni radicalment ofensiva. Les proporcions de l'aliatge entre el real i l'imaginari és un plec molt interessant de la producció dramàtica galceraniana, perquè dirimeix la seva ubicació en la frontissa del producte fungible i l'obra estètica de més volada, i perquè, ara i adés, adopta el rang de nòdul temàtic.

La realitat i els filtres de la simulació

Tot i les repetides afirmacions d'antitranscendència de l'autor, tan imputables a la modèstia personal com a la nítida definició dels objectius traçats, és evident que les peces de Galceran no exhaureixen els seus sentits en una lectura en clau de paràbola circumstanciada, i que hi ha un designi artístic de més ambició en el virtuós esment que

[30] La periodista de l'*Avui* assenyalava que el punt de partida de la comèdia feia "clara referència al cas de l'exconseller de Política Territorial i Obres Públiques Jaume Roma"

[31] Galceran ha explicat, sovint, la feina prèvia de documentació que realitza per a construir els seus textos de forma solvent: "Para escribir *Paraules encadenades* leí todas las biografías de psicópatas —susurra Galcerán con un tono de voz entre sádico y sinuoso—, además de algunos tratados sobre enfermedades mentales. Estos libros contienen infinitas posibilidades narrativas: si tengo un personaje celoso, me voy a buscar todos los síndromes celotípicos que existen y le pongo uno aquí y otro allá [...] Para escribir *El mètode Grönholm* me leí varios libros de selección de personal. Su nivel de crueldad era tan grande que me dije: cualquier cosa va a resultar creíble." (BARBA: 2003, 27). El fruit d'aquest treball de camp repercuteix en la densitat còmica dels personatges, tant o més que en la versemblança de l'obra. Sobre aquest truc d'escriptura en concret, consulteu J. Vorhaus (2005, 195-198 esp.)

té sobre les formes. Una aposta que, si no és de durabilitat, és d'àmplia accessibilitat a partir de l'aclimatació d'universals comediogràfics, conjugats d'acord amb lleis, ja al·ludides, com la hipèrbole o el principi de bola de neu. Dins d'aquesta dinàmica, els personatges amb més grapa estan cisellats a l'entorn d'una obsessió que com més va més exagerada es torna i més els distancia de l'ordre que acaten la resta dels personatges. El sarcàstic corol·lari del procés on el monomaníac s'aferra a una dèria que l'allunya de les posicions generals i el fa aparèixer com un excèntric —irritant o perillós per al seu entorn, més o menys divertit per al lector-espectador— és que el desenllaç sol abonar la seva mania: la infidelitat matrimonial temuda per l'Hipòlit de *Dakota* (ni que hagi estat induïda per la seva patològica ceba) és finalment consumada, la brutal competitivitat del Ferran d'*EMG* encara peca d'ingènua en la jungla dels negocis, la morbosa fal·lera del Joan de *Surf* per les notícies truculentes sembla anticipar-se als segrestos de *PE* i de *Carnaval.* El gir amb el qual el presumpte foll acaba resultant el més clarivident de la funció esberla les seguretats compartides sobre el que és cert o normal o bo, i instaura el relativisme d'un cop de mall.

Un relativisme que, a partir de peces com *PE*, intenta glaçar els somriures i empènyer l'espectador cap al dubte aprensiu, més que no pas cap a fondes meditacions. El maridatge entre l'humor i el vernís edificant de la comèdia comercial és una de les regles que Galceran ha assumit per complet, atès que rarament deixa que la inèrcia del còmic derivi cap a la provocació o la revulsió excessives. I, a pesar que sovint es jugui a esgarrapar els límits del tolerable, aquests mai no s'arriben a traspassar. El rendiment jocós que es treu d'un personatge com l'avi impedit de *Fuita*, per exemple, ratllaria la incorrecció política, si no fos que la invalidesa és fingida i que el que fa riure és que el farsant hagi de suportar sense dir ni un piu les moixaines d'aquell a qui vol aixecar la camisa. L'ús de l'humor negre en les obres galceranianes sol obeir a un moviment de sístole i diàstole, la irrupció del mal gust o d'allò que podria lesionar la sensibilitat de qui va al teatre a esbargir-se es desactiva tot sovint a través del principi de la dutxa escocesa, d'un brusc canvi de paràmetres que treu ferro a les circumstàncies presentades o en modifica la percepció emocional: els trets de *Dakota* no passen de ser una mena d'*slapstick*, desbordat i salvatge, així que es reubiquen dins l'espai del somni;[32] el desassossec que generen les notícies sobre l'agonia i mort de la mare d'una de les candidates en les proves d'*EMG* es transforma en alleujament quan es descobreix que és

[32] L'escena de l'intent de suïcidi del conseller de *Fuita* dissol la possible cruesa així que l'indecís protagonista mira de decidir on es disparà amb una cançoneta de comptar infantil.

mentida, per bé que el censurable engany sobre un episodi tan delicat legitima tàcitament l'aversió que puguem sentir pel personatge de Mercè. La mudança d'animositats o simpaties és reactiva en el lector-espectador, perquè també ell ha estat víctima de l'enredaire. La pirueta anímica és molt similar a la que es produeix en l'instant en què els assassinats de *PE* semblen només una bòfia per venjar-se de l'exdona o amb el desencadenament del segrest de *Carnaval*. Galceran tensa la corda del que és admissible dins un producte comercial com a part del pols que manté amb l'espectador i com a element de ratificació de la perícia dramatúrgica que exhibeix. En aquest vessant, la seva eficàcia comença en la tria mateixa dels temes sobre els quals decideix plantejar l'estira i arronsa amb els prejudicis del públic: és altament significatiu, per exemple, que mentre les agressions verbals i la violència extrema — especialment la d'ordre psicològic, per més que no faltin armes dalt de l'escenari (pistoles, ganivets)— són ingredients assidus en les comèdies galceranianes, es tendeixi a servar el pudor burgès pel que toca a qüestions relacionades amb l'ostensió del cos o amb el sexe. Potser sí que se'n parla a tort i a dret, però la distància humorística desmaterialitza l'assumpte i, en qualsevol cas, mai no s'ensenya de forma directa dalt de les taules.

D'altra banda, les possibles reserves del públic cap a segons quines situacions presentades en escena són fintades per l'hàbil ús d'uns mecanismes de doble velocitat, que fan compatibles l'obturació de les suspicàcies amb la falça retòrica d'un alliçonament plausible, encara que rarament se serveixi de forma tan explícita com a *Carnaval*. Probablement els recursos de més importància en l'ajornament de la sedició moral i/o ideològica del receptor siguin el suspens i la sorpresa. Bona part de l'enginyeria comediogràfica es dissenya per capturar l'interès del lector-espectador i mantenir-lo atrapat en l'enjòlit, en esperonar la curiositat per saber què passarà després i distreure momentàniament l'atenció dels trucs que s'empren per dirigir-la, sovint de forma sinuosa.[33] Convé matisar que, a desgrat del pes que té la construcció de la intriga, l'autor no fabrica enigmes dramàtics ni peces detectivesques que puguin desembocar en una resolució lògica, deduïble pel receptor; el ganxo de les obres galceranianes és d'índole emotiva, que és, al capdavall, un dels combustibles del suspens. Determinats

[33] J. A. Benach resumia així les virtuts tècniques del comediògraf: "Es la habilidad cargada de malicia, el buen olfato para escoger aquel cebo en el que quedará prendida la atención e intriga del espectador a lo largo de toda la trama dramática. Una imantación permanente que, a la hora del desenlace, conlleva el asesinato por envenenamiento de todas las deducciones que cada cual haya efectuado desde su butaca." (BENACH: 2003, 35). David Barba venia a dir el mateix en mencionar, bo i ressaltant les connexions amb Hitchcock, l'ús "retorcido i malicioso del `McGuffin´" (BARBA: 2003, 27).

personatges es conformen de manera que suscitin la deferència sentimental del lector-espectador, bé perquè aquest s'hi pot identificar parcialment, bé perquè la figura escènica manifesta alguna mena de fragilitat que promou commiseració o simpatia.[34] De totes totes, és a *Carnaval* on l'expectació angoixada pel destí del protagonista innocent s'orquestra de forma més rotunda: la lluita contra rellotge per evitar l'execució del nen segrestat, que mai no veiem, sembla abeurar tant d'aquella famosa seqüència hitchcockiana de *Sabotage* (1936) on el xicotet passeja per Londres amb un paquet bomba sota el braç, ignorant-ne el contingut, com de la darrera escena de *Rosemary's Baby* (1968) de Roman Polanski on l'espectador imagina a través de l'expressió dels personatges l'aspecte del nadó demoníac. La incorporació d'un arquetip melodramàtic al servei de l'alenada patètica, com el de la mare humil, inexperta, sola i desesperada, sumat a l'agònica impotència dels policies, les interrupcions, els retards, les falses pistes, el tràfec voraginós i l'avanç implacable de l'hora de la sentència, ensenyat al minut,[35] busquen d'intensificar l'espiral del desfici i anul·lar tot distanciament.[36] L'instrumental de l'enjòlit ja havia estat assajat abans, a una altra escala: l'accelerada competició amb els mots com única via per salvar la pell a *PE*, la prova cronometrada d'*EMG* o l'amenaça que gravita sobre personatges com el Joan de *Surf*, un talòs que no mereix que l'arruïnin, o l'Isidre de *Fuita* —un facinerós estovat pel romanticisme, el delicte del qual sembla poca cosa en comparació amb la suposada brutalitat del marit de Vicenta. Enlloc, però, com a *Carnaval* la línia de tensió és tan monolítica i tan sòbria, i, en contra del que sol ocórrer en les altres peces, la càrrega emocional dels personatges no inverteix la polaritat. Sí que es manté l'argúcia del final múltiple, que en aquest cas restitueix precàriament l'equilibri i serva canònicament la norma del final (mitjanament) feliç.

La sorpresa, el vaivé d'impressions i valoracions que generen els personatges, els finals enganyosos o amb rebles acumulatius obeeixen a una exacerbació de procediments que poden acabar fracturant la credulitat del lector-espectador a força de mostrar-li les costures de l'artifici.[37] L'evidència del tripijoc dramàtic té una cara

[34] "Parcialment" només. Dit d'una altra manera: fins allà on l'impuls de l'enjòlit és interferit per l'impuls del còmic. Fet i fet, Henri Bergson ja va instituir que és "*l'insensibilité* qui accompagne d'ordinaire le rire", (BERGSON: 1972, 3).

[35] Ignoro si Galceran coneix *Madrugada* d'Antonio Buero Vallejo on la presència d'un rellotge a escena també marca la sincronia entre l'acció escènica i el temps de l'espectador. Consti, si més no, la coincidència.

[36] L'objectiu de la funció és, segons el que declarava l'autor: "hacer sufrir a los espectadores y llevar la tensión hasta el máximo." (FONDEVILA: 2006c, 40).

[37] Vegeu les observacions en aquest sentit de G. Pérez de Olaguer, (1996b, 66).

virtualment tranquil·litzadora en restaurar la frontera entre la realitat i la fantasia —el conte de por o la història de per riure—, una divisió que torna la comèdia innòcua. Paradoxalment, l'agregació d'un propòsit especular, la possibilitat que el lector-espectador entengui la peripècia escènica com un reflex contrafet, crític, de la vida és el que lubrica i justifica el joc, el que li confereix un punt de respectabilitat dins determinats circuits de consum, i el que explica, de del punt de vista de les formes, les traces d'una herència costumista, enèrgicament actualitzada. Des d'aquest angle, *Surf* es pot llegir, en efecte, com un retrat generacional,[38] *EMG* com l'abordatge escènic d' "un problema de la societat actual: l'ètica empresarial" o com "un retrato muy sutil, nada evidente, que se descubre, entre líneas, del mundo contemporáneo, de la lucha por el poder."[39]

L'ambigüitat en què s'escuda el dramaturg, el joc a dues baralles, fa impossible decidir, com ja assenyalava Benach en la citació reproduïda pàgines amunt, què és primer, si l'ou o la gallina: si és el substrat moralista el que empeny la caricatura escènica o, per contra, és la broma més o menys malèvola el que busca l'aixopluc moral.[40] Diria que ja es tracta d'això. Més encara: la producció dramàtica de Galceran tracta precisament d'això. Si hi ha un tema medul·lar en les peces de l'autor és la radical orfenesa d'absoluts i seguretats. La pèrdua de brúixoles llança els personatges —i d'una forma menys dràstica al lector-espectador mateix— a un mar de dialogies emparantebles amb els laberints de Mamet, a la indefinició de límits entre la veritat i la

[38] "Mi pretensión al escribir *Surf* fue retratar a la gente que tenía a mi alrededor en aquellos años postolímpicos, una época en que se despertaba de la euforia y empezábamos a ver que no éramos tan ricos ni tan guapos como creíamos" […] "Cuando estaba escribiéndola pensé que quizá era injusto con los personajes, que también tenían sus inquietudes. Miré de profundizar y lo que encontré fue aún peor. Me han salido unos personajes amorales y egoístas." No obstant això, l'autor mirava de naturalitzar la paradoxa: "pero advirtió que", afegia el cronista, "no es un retrato sociológico, sino una comedia, con la 'humilde pretensión' de entretener." (J. A: 1998, 14).

[39] El primer parer és de N. Sàbat, "Com buscar un executiu", *El Periódico*, 6-v-2003, p. 73 i el segon, és del director de l'escenificació, Sergi Belbel. Transcrit per S. Fondevila (2003, 44).

[40] L'ús de l'equívoc intencional no ha estat sempre reeixit, Joaquim Noguero destapava la fal·làcia dels propòsits crítics de *Surf* constatant que "Ens parla de relacions humanes, des del punt de vista d'una mirada en principi agredolça, però finalment complaent, i tot i que representa que es distancia del sistema (a)moral en què tenen lloc les actuacions dels quatre protagonistes, res no ho confirma." (NOGUERO: 1998, 46). En aquest rengle de discussions s'entén que l'obra més controvertida hagi estat *PE*, perquè la violència contra les dones rep un tractament mediàtic d'excepció que rebaixa el grau de tolerància general per bromejar sobre el fenomen, per això la directora, Tamzin Townsed, es basquejava per aclarir que "no se trata de una mujer maltratada; es un juego en el que los dos personajes son fuertes" i que "es una reflexión sobre la sociedad actual. Una sociedad en la que cada vez somos más transeúntes, tenemos menos raíces y en la que el fenómeno de los asesinos indiscriminados se generaliza." (Declaracions recollides en J. A[nton] (1998, 8) i S. Fondevila (1998, 43), respectivament). En contrapartida, llegiu la reprovadores crítiques de J. Hurtado i Matheu, (1998, 328 esp.) i de M. Ordóñez, (1998, 40). Bo i assumint el rebuig que *PE* li va provocar, Ordóñez trobava que era, en escanvi, una mena de "'morailty play', en la que la impostura, el ansia de triunfo a toda costa y la congelación emocional reciben castigo." (ORDÓÑEZ , 2003, 21).

mentida,[41] l'ésser i l'aparença, el seny i la follia. No és perquè sí que *Dakota* s'intitulava inicialment *La realitat*.

Pessimisme ontològic

El programàtic article de Carles Batlle que el 1997 mirava de certificar l'existència d'una "nova dramatúrgia catalana", atorgant quall teòric als textos teatrals divulgats des de mitjan dels anys vuitanta, encabia les primeres obres de Galceran en la constel·lació dels autors que compartien la "perplexitat" davant l'engrunament dels vells esquemes i la potenciació d'unes determinades estratègies formals, que traspassaven al drama la incertitud integral. "Amb una forma i un llenguatge nous", escrivia Batlle, "l'autor teatral tracta de descobrir com redimoni es construeixen les relacions entre els homes en un món desconfiat i agressiu." (BATLLE: 1997, 56)[42] L'estudiós manllevava la noció de perplexitat de les conferències de Luigi Pirandello sobre l'humor, l'origen del qual residia, segons el sicilià, en el "sentiment del contrari": la traumàtica topada entre la presumpció i la realitat col·loca l'individu en un atzucac vexant, que s'intenta assumir intel·lectualment i expiar emocionalment a través de l'humor. Batlle opinava que Galceran "és un perfecte representant de la generació perplexa" perquè, d'acord amb el que havia anotat Gallén en el pròleg de *PE* "sap derivar cap a la comèdia de gènere i cap a la comèdia negra 'un cert desconcert i *ennui* existencial davant del món.'" (BATLLE: 1997, 58)

És innegable que Galceran participa de ple en el canvi del paisatge dramatúrgic català dels anys noranta i que, coincideix amb alguns dels seus col·legues en el gust per la tessitura tragicòmica i la difuminació dels significats unívocs, així tot, s'ha de tenir en compte que la preocupació de Batlle per fixar una bateria d'elements cohesius per a la promoció entrant desdibuixa una mica el pedigrí de les fórmules galceranianes. Com recordava Pirandello mateix en acudir als exemples de Cervantes i Manzoni, la visió humorística té una llarga tradició soldada al component de la il·lusió fallida i a la resposta defensiva del subjecte.[43] Maurice Charney destacava en la seva monografia, ja clàssica, sobre la comicitat que l'humor en les seves múltiples variants "arises from de

[41] En el programa de ma de l'escenificació d'*EMG* al TNC, s'hi deia: "El joc entre aspirants esdevé també un combat de sentiments, ambicions i enveges, sempre en els límits entre la realitat i la ficció, entre la veritat i la mentida." ([SENSE SIGNAR], 2003).
[42] Per a una visió antitètica sobre l'afer: (CASAS: 2000, 34-37).
[43] Una tradició que el comediògraf, encara debutant, no obviava: "Però això [explicar una història tràgica en clau de comèdia com la de *Dakota*] és el que fan molts autors americans moderns, que és reflectir una història dura, trista, difícil, sense expectatives, sense esperances, a través del sentit de l'humor." (ARTIGAS: 1997, 15).

frustration of insatiable need" i que tota comèdia es basa en la manipulació de les aparences fal·lacioses:

> Objective facts and the evidence of our senses are not to be trusted; we must poke around for ourselves and remain skeptical, open and loose. If nothing is dependable and solid, then reality may be a projection of our own wayward thoughts, and we are back at wish-fulfillement images of comedy. (CHARNEY: 1978, 26 i 11)

Per això, els models que adopta Galceran són híbrids i històrics. Del que veu o llegeix, sigui una pel·lícula de Howard Hawks, una novel·la de Georges Simenon[44] o una comèdia de William Shakespeare, en xucla els mètodes i les argumentacions que il·lustren i corroboren el relativisme sobre el que s'edifica un humor, que, com ja s'ha apuntat, no s'ha d'associar per força al risible. En aquest sentit, no és estrany que una de les branques més frondoses de la genealogia dramàtica del català sigui la que el connecta amb les distintes modalitats de la comèdia burgesa i els seus satèl·lits —l'alta comèdia, el vodevil, la comèdia de saló, etc.— atès que la bona majoria d'aquestes peces mostren la frevolesa dels lligams sentimentals i dels pactes de convivència que regeixen la societat, en contrast amb l'instint i l'egoisme personals. Els tombs de la sort, la simple proximitat amb l'altre —percebut com a amenaça latent—, el desgovern de les pulsions més íntimes poden enderrocar el simulacre d'equilibri i control en què els personatges malden per refugiar-se. El retorn a una certa harmonia en el desenllaç d'algunes d'aquestes obres no implica la derogació dels conflictes fonamentals, sinó l'establiment d'una treva, que els protagonistes adopten voluntariosament. El joc de les relacions socials, familiars o sentimentals s'accepta, doncs, de bona gana, com una salvífica cleda determinada per normes i restriccions que apuntalen un ordre estable, una legislació tàcita que conjura el vertigen d'un univers rendit al caos.

L'escepticisme que solca aquestes obres xopa també les produccions de Galceran, i un galdós concepte sobre la condició humana guia la inclemència amb què són tractades la majoria de les figures que inventa l'autor. Trets com "cierta insania, cierto toque de crueldad y perversión, que obliga al lector a mantenerse en vilo a lo largo de todo el texto, a la vez que ejerce sobre él una malsana fascinación" (Sirera: 1999, 14)

[44] Galceran sempre s'ha declarat entusiasta de les comèdies nord-americanes dels anys cinquanta, l'influx de les quals ha estat obertament admès en obres com *Fuita* (cf. M. Porter, "Jordi Galceran: '*Fuita* comença amb un conseller a punt del suïcidi'", *Avui*, 28-XI-1998, p. 53). La seva flaca per les novel·les detectivesques i les històries d'intriga també ha estat manifestada en alguna ocasió. No em consta que Simenon sigui un dels seus predilectes, la relació és temptadora, tanmateix, si tenim en compte que un dels temes habituals del belga és l'ordinària vulgaritat del monstruós (MASSOT: 2005, 43).

advertits per Sirera en *PE*, es modulen, sense arribar a desaparèixer mai en la resta de les seves històries. Una de les línies de progressió bàsiques en les trames de Galceran és la que va tancant el cercle de desventures que assetgen els protagonistes, i en torpedina els punts de flotació vitals —certeses, afectes, creences— fins a liquidar-los o deixar-los a l'estacada. Potser el polític de *Fuita* encara no sap la mala fi que li espera, però el lector-espectador pot conjecturar-la amb la informació que rep, *Dakota* ens ensenya un demolidor camí d'autodestrucció, Ferran Augé d'*EMG* tal vegada intentarà seguir amb la seva vida com si res, després d'haver estat rebutjat en les proves de selecció, però el "mètode" ha sepultat el personatge sota el llard de totes les seves misèries i li ha demostrat que només és un mediocre aprenent de monstre. La grisor és també definidora del caràcter del Joan de *Surf*, tot i que, aculat per les circumstàncies, ell és la mena de víctima que aprèn a actuar com un botxí.

En amplificada continuïtat amb l'exercici de manipulació psicològica que el dramaturg aplica sobre el lector-espectador, arrossegant-lo pels meandres emocionals que ordeix, les relacions entre els personatges de les ficcions solen estar marcades per l'engany i la impostura. En el text de presentació del programa de mà i del dossier de premsa de la segona represa escènica d'*EMG*, l'autor escrivia:

> La idea del joc com a metàfora de les relacions humanes, sempre present a les meves obres, es converteix en aquesta en un referent absolut. Formalment, la peça juga a tots els nivells possibles: els personatges juguen entre ells i l'espectador és convidat a participar en aquest joc, a intentar descobrir la veritable personalitat dels aspirants, a descobrir on és la veritat i on és la mentida, si això és possible. (GALCERAN: 2004)

Tornem a ésser allà on érem: en la recurrència del joc com a recurs constructiu i com a tema. Certament, el joc esdevé un explícit instrument de relació entre els personatges en totes les obres, atès que molts dels intercanvis personals que es produeixen s'emmarquen en un reglament. Les "paraules encadenades" són l'exemple més nítid de l'arma de doble tall en què pot convertir-se l'ingrés en el joc, perquè implica entrar en una dinàmica competitiva on només hi pot haver un guanyador i perquè qui guanya és qui millor coneix totes les regles (les manifestes i les secretes), qui sap emprar-les amb implacable astúcia contra els altres o a qui no li pesa jugar brut.[45] El

[45] "La ductilitat del mecanisme permet a Galceran anar motllurant l'enigmàtic sentit de la peça des d'aquestes enumeracions de mots i, alhora, preparar d'una manera impecable algun cul de sac esfereïdor. Perquè les paraules encadenades no són un mer passatemps interminable per amenitzar els llargs viatges per autopista, sinó que permeten desenvolupar estratègies guanyadores que portin el contrincant a un cul de sac." (SERRA: 1993, XIII)

joc concentra els requisits idonis —l'atzar, la catxa i la trampa, l'abús del poder— per erigir-se en metàfora d'una societat obnubilada per la idea del triomf.[46] El pervers joc de rols que es planteja en el concurs d'*EMG* evidencia el grau de retorta falsificació a què han arribat les relacions amb els consemblants, i la torna moralista de *Carnaval* no minva la inquietant incògnita sobre qui i el què hi ha rere la màscara.

Els personatges de Galceran defensen amb ungles i dents les seves conveniències i es preserven tothora del virtual perill de l'altre, a través de caretes i enganys. Tots tenen secrets, quasi tots menteixen "perquè no importa qui som ni com som, el que compta és l'opinió dels altres, espectadors de la nostra vida, dedueixen de la nostra aparença. La nostra autèntica identitat no interessa a ningú, ni tan sols a nosaltres mateixos."[47] Les noves tecnologies, en lloc d'aplanar la comunicació, la fan més àrdua, l'enreden o permeten sofisticar la mentida. Les superficials vides dels personatges de *Surf* estan pautades en bona mesura pels telèfons, la història de l'atracament que pateix l'Enric d'*EMG* s'inicia en un xat, i els estafadors poden entrar a casa del polític corrupte perquè ell ha demanat telefònicament els serveis d'una prostituta. Consti, però, que els farsants de *Fuita* entronquen amb un estil de picardiós que la tradició i el relatiu declivi de les seves tàctiques (artesanes i teatrals) fan simpàtics. El punt d'honor que té el patriarca de la colla en relació amb l'ofici els identifica amb una espècie de truans benignes, ben allunyada de la maquiavèl·lica professionalitat dels psicòlegs d'*EMG* o de la impecable planificació dels delinqüents informàtics de *Carnaval*.[48]

La premissa per sobreviure en la selva urbana és descobrir les febleses de l'altre, per atacar abans d'arriscar-se a rebre, i tenir la cautela de guardar sempre un as a la màniga. El nou darwinisme entronitza els millors tafurs, no els competidors més lleials, per això el títol inicial d'*El mètode Grönholm* era *Selecció natural*. (FONDEVILA: 2002, 27-28). En l'univers galceranià ningú no sembla estalvi, la normalitat és una entelèquia incapaç de resistir els aleatoris embats del mal. Atès que l'enteniment és una eina estèril dins un joc on les regles no són ni estables ni lògiques, tots els personatges es troben en fals davant les situacions que se'ls presenten, i per això les manegen amb incompetència. Es podria dir que la "falta" essencial de la Laura de *PE* és menystenir el

[46] En la roda de premsa de presentació de *PE*, Galceran deia que havia construït "una metáfora de las relaciones humanas entenidas como un juego de dominación. Nada más que el juego cruel de la vida. El gato que quiere comerse al ratón juega con ella, les da la oportunidad de que intente escapar, le da esperanzas antes de matarla. Un juego cruel en una situación límite." Recollit per S. Fondevila, (1998, 43).

[47] J. Galceran, [text de presentació d'] *El mètode Grönholm*, Barcelona: Anexa, 2004 [programa de mà].

[48] "La gran paradoxa és que, mente els nous mitjans tecnològics faciliten noves formes de recerca d'aquest mal [el segrest], també faciliten el seu encobriment." (OLIVER, 2006, 30).

seu antagonista i creure erròniament que podrà sortir-se'n del destret manipulant un cop més qui fou el seu marit. Semblantment, el Miquel de *Surf* la vessa en donar per fet que és el més viu i l'Augé d'*EMG* s'equivoca en calibrar les aptituds per a la malvolença, les d'ell i les dels altres. Com és sabut, l'*hamartia* —l'error tràgic— també pot formar part de la gramàtica de la comicitat.[49] Dins d'aquesta tònica, l'humor de Galceran es fa substantiu quan rebaixa el tremp tràgic a través del distanciament càustic —el joc deixa de ser una partida d'escacs per convertir-se en una ruleta— ; i ben mirat, potser és aquest filtre que tendeix a la cosificació dels personatges, el que permet a l'espectador desplegar la "malsana fascinación", descrita per Sirera, sense escrúpols de consciència ni dilemes ètics. El registre s'amplia cap al patètic, el melodramàtic o el grotesc quan s'afegeix la saó sentimental i el que es presencia és l'espectacle de la pobra bestioleta acuitada, però no hi ha marges per a la gravetat tràgica, la sublimació estètica o el transcendiment intel·lectual.

En el pessimisme ontològic de Galceran batega la convicció de fons que no hi ha un pam de net i que tothom porta un Mr. Hyde dins, prest a sortir en qualsevol instant. La idea que qualsevol pot executar accions terribles, que els malvats són persones perfectament ordinàries, plana en totes les seves obres. "La gent està molt tocada", diu en Joan de *Surf,* el personatge que fantasieja amb matar la seva dona, i les notícies donen fe de la cara més salvatge de l'existència:

> Però cada dia n'hi ha una de més grossa. I és que hi penses... mentre nosaltres estem aquí amb el motosurf, en aquesta ciutat hi ha un tio que està violant una nena de dotze anys i després se la carrega a cops de pedra. Mentre estàvem veient el partit l'altre dia un mariner li va ficar a una puta una pistola per la vagina... (GALCERAN: 1990, 34).

També el text del programa de mà de *PE* burxava a posta en els neguits de la sospita i de l'anònima ubiqüitat del mal:

> vostè és una persona normal que té inquietuds culturals (el fet que estigui al teatre n'és una prova), que forma part del teixit social d'aquest país, etcètera, etcètera... Estic convençut que mai no ha escorxat, de viu en viu, cap ésser humà [...] Però podria posar la mà al foc per la persona que ara mateix està asseguda al seu darrera? [...] Com pot saber que aquesta persona no és capaç, en determinades circumstàncies, de cometre un acte de violència extrema? [...] Perquè també sembla una persona normal? [...] No s'hi esforci, no pot saber-ho. Ningú no pot. Ni ella mateixa... (GALCERAN: 1998b).

[49] Northrop Frye ho va resumir d'una altra manera: "Two things follow from this: first, that tragedy is really implicit or uncompleted comedy; second, that comedy contains a potential tragedy within itself." N. Frye, *Feeling and Form* (1953) citat en D. J. Palmer (1984, 78-79).

Una de les manifestacions de la sofrença gratuïta és l'accident, perquè què podria justificar la mort del nadó d'Hipòlit i Laura a *Dakota*? Quina mena de sàdica divinitat permet, impassible, el rosari de desgràcies que obsessionen el Joan de *Surf*? L'assassí en sèrie de *PE*, si és de debò, no fa altra cosa que suplantar aquest déu indiferent o abúlic o malèvol, triant a lloure les seves víctimes. Ni aquest psicòpata, ni la misantròpica assistenta social de *Dakota*, ni l'endurit executiu d'*EMG*, ni el segrestador de *Carnaval* es commouen amb el dolor aliè, potser perquè davant l'imperi del fortuït, fes i principis es volatilitzen, potser perquè ningú no és innocent: la malaltissa relació de Laura i Ramon, l'alternança en els papers de torturador i torturat pinten amb traç gruixut l'ombriu paradigma de la convivència, l'estranya facilitat amb què la passió pot convertir-se i mesclar-se amb l'odi, la inexhaurible capacitat de l'individu per mortificar aquell a qui diu que estima. No és només la parella el que Galceran qüestiona en les seves peces, sinó la institució familiar, el món dels afectes, en general, i la naturalesa humana, per extensió. Comptat i debatut, potser va ser la possessiva mare de Ramon la que va embolicar la troca a *PE*, i no sembla que ni la Vicenta-Marta de *Fuita* ni l'Augé d'*EMG* encarnin models de devoció filial.

La ruïna dels vells valors esquitxa el concepte del progrés i el paper de la ciència. Els coneixements psicològics de Laura són desafiats i escarnits per Ramon, Hipòlit s'havia inclinat per l'estomatologia perquè era "molt improbable que els meus pacients es morissin" (GALCERAN: 1996, 40), i ell mateix demostra amb el minuciós empirisme amb què s'aplica a prendre nota de tots els seus somnis, que el que s'estableix com a fet i la interpretació que hom pot arribar a donar-li són arbitraris. "Tot és tan científic", conclou, "que quan te n'adones que hi ha coses que no són gens científiques se't creuen els cables." (GALCERAN: 1996, 89). Vida i mort continuen essent un jeroglífic, i els individus semblen incapaços d'aprendre res que fonamenti un progrés real, una millora qualitativa de l'ésser humà. La llegenda del cor menjat que explica el guàrdia civil de *Dakota* incideix en la venjança com a impuls immutable, històric, d'homes i dones, i si el mètode d'Isaïes Grönholm és eficaç és perquè dóna per descomptat l'instint bel·licós dels subjectes. Ni la ciència, ni la psicologia, ni la norma moral han sabut trobar el desllorigador de la ment humana, ni estroncar-ne l'embat carronyaire. L'Hipòlit de *Dakota* és reclòs i classificat com a boig, però els que resten fora tampoc no mostren conductes excessivament raonables: cap dels personatges de *Surf* gira rodó, l'Isidre de *Fuita* és a punt de suïcidar-se quan engega la comèdia, el Ferran d'*EMG* ha emmalaltit de depressió...

La punta còmica que se'ns mostra de totes aquestes febleses i la rialla que poden instigar també pot tenir-se, en la seva radical ambigüitat, per corol·lari de l'òptica hobbesiana de Galceran. Potser sí que el riure del lector-espectador neix d'un reflex catàrtic, de l'alliberament de les frustracions i contradiccions que reconeix com a pròpies. No és menys cert, tanmateix, que la perspectiva amb què es contemplen els personatges sol ésser asimètrica i, en aquest cas, la rialla ens fa còmplices perquè es nodreix de la complaença sàdica en l'espectacle del sofriment o les angúnies d'altri. El punt de partida de *Carnaval* és en part aquest. La impunitat amb què es pot infligir dolor als altres —matar una persona "és molt fàcil", com recorda el psicòpata de *PE*— (GALCERAN: 1998, 44) i la dissolució de tot precepte ètic fa innecessàries les "raons". Al cap i a la fi, potser només es tracta d'exercir el poder sobre el més desvalgut, de controlar una petita parcel·la de la indòmita realitat. La sevícia de les rateres dramàtiques que Galceran dissenya s'ha fet més aguda i pertorbadora a mesura que les situacions que es presenten han anat guanyant asèpsia i s'han esporgat els "motius personals". Els enganys dels personatges de *Surf* i *Fuita* eren fruit de l'oportunisme amoral, i en l'estira i arronsa de *PE* comptaven més els greuges antics i la venjativa determinació, però en *EMG* els tècnics avaluadors apliquen amb impàvida diligència el mètode elaborat pel psicòleg suec, i en *Carnaval* la falta de relleu de Laura Seguí, la seva condició de persona "normal i corrent", ens recorda que qualsevol pot convertir-se en l'ase dels cops d'un altre només perquè sí.

El tòpic de l'escomesa acèfala es mostra en dues vessants complementàries en les darreres peces: d'una banda, l'eficaç perversitat dels procediments "científics" de Grönholm deixondeix les imperibles aprensions vers a la institucionalització del mal i evoca el malson antiutòpic de gegantines maquinàries socials on el subjecte és víctima i part de l'engranatge. De l'altra, *Carnaval* posa en evidència la incapacitat de l'organització civil contemporània de defensar l'individu de perills i agressions. El sentiment de desempar palesa l'incontestable fracàs dels pactes de convivència de les urbs modernes i la inoperància dels aparells estatals que els han de regular i garantir. Per molt que s'hi afanyin els policies de la darrera funció, les seves armes i les seves estratègies són ridículament inhàbils per contrarestar l'expeditiva escaramussa dels segrestadors.

L'única escletxa que *Carnaval* obre per atenuar els horrors de l'existència és la de la calidesa que poden oferir algunes relacions humanes. En aquesta línia, la inspectora Maria Garralda és, a primera vista, el personatge més positiu de l'obra perquè es

desmarca a consciència del tòpic del policia cínic i desenganyat. Garralda, que concilia com pot la feina de policia amb els deures de mare de família, mai no vol donar-se per vençuda, perquè connecta emocionalment amb el drama de les víctimes. Així i tot, la pugnaç tenacitat de Garralda és inútil perquè s'inverteix en una lluita en la qual es pressuposa equivocadament que les accions humanes obeeixen a alguna lògica reconstruïble. La porfídia de Garralda prové d'un instint de supervivència tan atàvic i irracional com la maternitat mateixa i el seu encegament no només queda provat amb la capriciosa forma amb què conclou el segrest i es manté latent l'amenaça, sinó amb l'anècdota amorosa que afecta el seu ajudant i que recupera una teoria sobre les relacions sentimentals que l'autor ja havia esbossat a *Surf*. Tant la Laura d'aquella comèdia primicera com en Pere Puig volen creure que només poden estimar algú que els resulti admirable o amb qui comparteixin determinats interessos.[50] El cert és, però, que l'experiència desmenteix els personatges i ambdós se senten atrets, sobtadament i arrauxada, per persones "poc idònies": Laura es fixa en el mediocre marit de la seva amiga i Pere sent el *coup de foudre* en topar amb la venedora d'una parada de bolets a la Boqueria que contradiu tots els seus prejudicis de classe : "Només veure-la em vaig quedar clavat. Ella mirant-me i jo, sense dir res, mirant-la a ella... Ens va agafar el riure, i ja va estar." (GALCERAN: 2006b, 83)

Lluny de constituir una ironia simpàtica, els enamoraments demostren un cop més que no és el cervell el que controla les actuacions del subjecte, sinó l'atzar i la biologia. La Joana de *Surf* ho explica curt i ras: "Arribes a pensar que està amb tu perquè li ha tocat, però que podria estar amb qualsevol altra i tant se li'n fotria. Saps què deia la meva àvia dels homes? Per ells l'amor és una bava que surt de la punta de la fava." (GALCERAN: 1990, 9) En conseqüència i atès que el capteniment de les dones en aquest tipus d'afers no és massa distint del dels homes, la idea de lliure albir i la noció de sentiment són implícitament degradades a potineres invencions que els éssers humans formulen per imaginar-se emancipats de les servituds de la matèria. Aquesta tossuda inconsciència és el que abona, en darrer terme, l'escarniment d'actituds i conductes a través de la comèdia. En relativa contrapartida, l'elaborada marqueteria dramatúrgica i el saó humorístic permeten que el lector benintencionat trobi en aquests ingredients una

[50] "Tu no et vas casar amb ell perquè tinguessis una il·luminació sobtada en la penombra d'un vàter. És una resolució que vas prendre després de valorar pros i contres, vas decidir d'una manera adulta que volies compartir la teva vida amb ell. ¿Sí o no? ¿Sí o no? [...] No sé tu esperes que la persona amb qui visquis comparteixi... Que hi hagi unes afinitats. Per enamorar-te has de sentir una certa admiració per l'altra persona." (GALCERAN: 2006, 18-19). Vegeu també *Surf*, p. 9.

antiresignada apel·lació a les virtuts més humanes de la intel·ligència, que és quasi tant com dir, una significació moral.

BIBLIOGRAFIA

AMIGUET, L. (2006): "La contra. 'He tenido muy pocas ideas buenas'", *La Vanguardia*, (9-IX-2006), p. [64].

A[NTON], J. (1998): "Emma Vilarasau y Jordi Boixaderas interpretan un violento `thriller´en el teatro Romea", *El País*, (17-I-1998), p. 8

ARTIGAS, T. (1997): "Jordi Galceran", *Avui- diumenge*, (23-II-1997), p. 14-15.

BARBA, D. (2003): "Semblanza de un dramaturgo raro", *Culturas – La Vanguardia*, núm. 49 (28-V-2003), p. 27.

BATLLE, C. (1997): "La nova dramatúrgia catalana: de la perplexitat a la diversitat", *Caplletra*, núm. 22 (primavera 1997), p. 56.

BENACH, J.A. (1998): "La cripta de los horrores", *La Vanguardia*, (25-I-1998), p. 67.

BENACH, J. A (2003): "El malicioso método de Galceran", *La Vanguardia*, (1-V-2003), p. 35.

BERGSON, Henri (1972): *Le Rire*. *Essai sur la signification du comique*, París: Presses Universitaires de France, p. 3.

CASAS, J. (2000): "El miratge de la 'nova dramatúrgia catalana'", *Serra d'Or*, núm. 481 (gener 2000) p. 34-37.

CHARNEY, M. (1978): *Comedy High and Low: An Introduction to the Experience of Comedy*, Nova York, Oxford University Press, p. 26 i 11.

CLOS, M. (1996): "Jordi Galceran. 'M'agrada jugar amb la intel·ligència de l'espectador'", *Avui*, (31-X-1996), p. 68.

FONDEVILA, S. (1998): "Emma Vilarasau y Jordi Boixaderas protagonizan un duelo a muerte en el Romea", *La Vanguardia*, (22-I-1998), p. 43.

FONDEVILA, S. (2002): "Tres autores contra la crisis", *Culturas – La Vanguardia*, núm. 1 (19-VI-2002), p. 27-28.

FONDEVILA, S. (2003): "Galceran destripa en el TNC los procesos de selección de personal", *La Vanguardia*, (27-IV-2003), p. 44.

FONDEVILA, S. (2005): "El fenómeno Grönholm", *La Vanguardia*, (9-III-2005) p. 39.

FONDEVILA, S. (2006a): "Un *Carnaval* de intriga", *La Vanguardia*, (2-VI-2006), p. 45

FONDEVILA, S. (2006b): "Los caminos del éxito. Jordi Galceran", *La Vanguardia*, (19-VII-2006), p. 33.

FONDEVILA, S. (2006c): "Jordi Galceran estrena en el Romea el thriller de suspense *Carnaval*", *La Vanguardia*, (17-X-2006), p. 40.

GALCERAN, J. (1985a): "*Les alegres casades de Windsor* de W. Shakespeare... ", *Serra d'Or*, núm. (maig 1985), 308, p. 75

GALCERAN, J. (1985b): "*La desaparició de Wendy* de Josep M. Benet i Jornet...", *Serra d'Or*, núm. 307 (maig 1985), p. 106-107.

GALCERAN, J. (1987a): "Jordi Teixidor, *David, rei*, 'Biblioteca Teatral', núm. 49 (Barcelona, Edicions del Mall / Institut del Teatre, 1986)", *Revista de Catalunya*, núm. 5 (febrer 1987), p. 180-181

GALCERAN, J. (1987b): "Rodolf Sirera: *El Príncep. Històries de desconeguts*, El Galliner, 94 (Barcelona. Edicions 62. 1986)", *Revista de Catalunya*, núm. 4 (gener 1987), p. 172-173.

GALCERAN, J. (1988a): "Sergi Belbel: *Dins la seva memòria*. 'El galliner', 104. Els llibres de l'escorpí (teatre) (Barcelona, Edicions 62, 1988.", *Revista de Catalunya*, núm. 73 (octubre 1988), p. 168.

GALCERAN, J. (1988b): "Rodolf Sirera: *Funció de gala*, 'Teatre', 18 (València, Tres i Quatre, 1987)", *Revista de Catalunya*, núm. 17 (març 1988), p. 156.

GALCERAN, J. (1989a): "Sergi Belbel i el seu temps", *Revista de Catalunya*, núm. 29 (abril 1989), p. 136.

GALCERAN, J. (1989b): "Josep Lluís i Rodolf Sirera, *Cavalls de mar*. 'El Galliner', 107 (Barcelona, Edicions 62, 1988)", *Revista de Catalunya*, núm. 27 (febrer 1989), p. 149-150

GALCERAN, J. (1989c): "Josep M. Benet i Jornet: *Història del virtuós cavaller Tirant lo Blanc*", *Revista de Catalunya*, núm. 34 (octubre 1989), p. 158).

GALCERAN, J. (1990): *Surf*, Barcelona, [còpia mecanograf. dipositada a l'Institut del Teatre], p. 28-32 o 63-65.

GALCERAN, J. (1993): *Fuita*, Barcelona, [còpia mecanograf. dipositada a l'Institut del Teatre de Barcelona], p. 18.

GALCERAN, J. (1996): *Dakota*, Barcelona, Institut del Teatre.

GALCERAN, J. (1997): "Joan Guasp: *Kabyl.* 'El Galliner', 96 (Barcelona, Edicions 62, 1986)", *Revista de Catalunya*, núm. 9 (juny 1997), p. 176.

GALCERAN, J. (1998a): "El 'bum' de la comèdia catalana", dins J. M. Silva i Galán, *Un passeig per Internet: sessió pràctica*, Sabadell: Fundació Caixa de Sabadell, p. 21.

GALCERAN, J. (1998b): *Paraules encadenades*, Barcelona: CDGC - FOCUS, [programa de mà].

GALCERAN, J. (2001): "Pròleg", dins A. Fité, *Mots en joc*, Barcelona: AADPC, (Col·lecció Teatre – Entreacte, 32), p. 6.

GALCERAN, J. (2004): *El mètode Gronhölm*, Barcelona: Anexa, [dossier de premsa], p sn.

GALCERAN,J. (2006a): "Viure altres vides", *Culturas – La Vanguardia*, núm. 235 (20-XII-2006), p. 26-27.

GALCERAN,J. (2006b): *Carnaval*, Barcelona, Proa.

GALLÉN, E. (1991): "De literatura dramàtica catalana, avui", *Pausa*, núm. 9-10 (setembre -desembre 1991), p. 26-27 esp.

GALLÉN, E. (1996): "Pròleg ", dins J. Galceran, *Paraules encadenades*, València: Eliseu Climent, p. 14.

GRAELLS, G.J. (1996): "Una comèdia de comediògraf sense complexos", dins J. Galceran, *Dakota*, Barcelona, Institut del Teatre, p. 5-17.

ISERN, J. J. (1996): "'Dakota'? No se la perdin pas!", *Avui*, (26-XI-1996), p. 44

J. A., (1998) "Jordi Galceran estrena en el Villarroel su comedia *Surf*, sobre un grupo de treintañeros postolímpicos", *El País*, (25-II-1998), p. 14.

HURTADO I MATHEU, J. (1998): "*Paraules encadenades*, destarotat *psicothriller* català", *Assaig de Teatre*, núm. 12-14 (setembre-desembre 1998), p. 328 esp.

MAQUIAVEL, N. (2000): *Clícia*, Barcelona: Institut del Teatre, p. 10 esp.

MASSIP, F. (1996) "La insostenible lleugeresa del somni", *Avui* (23-X-1996), p. 46.

MASSIP, F. (1998): "Fam de teatre", *Avui* (6-XII-1998), p. 58.

MASSIP, F. (2003): "Engranatge de precisió", *Avui*, (2-V-2003), p. 45.

MASSOT, J. (2005): "El métodо de Galceran", *La Vanguardia* (26-IX-2005), p. 43.

MONEDERO, M. (2004): "El mètode Galceran", *Avui*, (16-IX-2004), p. 43

NOGUERO, J. (1998): "Divertiment?", *Avui*, (3-III-1998), p. 46.

Oliver, R. (2004): "A mi no em fotràs la feina!", *Què fem? – La Vanguardia*, (10-16-IX-2004), p. 29.

OLIVER, R. (2006): "La mort en directe", *Què fem?*, (13-19-X-2006), p. 30.

ORDÓÑEZ, M. (1998): "Una pàgina moralista", *Avui*, (2-II-1998), p. 40.

ORDÓÑEZ, M. (2003): "Vamos a contar mentiras", *Babelia - El País,* núm. 599, 17-V-2003, p. 21.

ORTA, J. M. (2005): "Guiones para historias sin fin", *La Vanguardia – vivir*, (24-X-2005), p. 8.

PALMER, D. J. (ed.) (1984) *Comedy. Developments in Criticism*, London, MacMillan, p.78-79.

PASCUAL, A. (2003): "Tres propostes per a aquest mil·leni", *Avui – Cultura*, (18-XII-2003), p. XVI

PÉREZ DE OLAGUER, G. (1996a): "La historia de una obsesión abre el nuevo Poliorama", *El Periódico*, (15-X-1996), p. 64.

PÉREZ DE OLAGUER, G. (1996b): "Carcajadas y celos en *Dakota* ", *El Periódico*, (25-X-1996), p. 66

PONS, A. (1997): "Qui no ha estat mai a Dakota?", *Avui*, (22-II-1997), p. 42

PUIGTOBELLA, B. (2005): "Crítica de la narració pura ", *El País – Quadern*, (1-XII-2005)

[SENSE SIGNAR] (1997): "Set de teatre", *Avui-ddd...*, (31-X-1997), p. XVI.

[SENSE SIGNAR] (2003): *El mètode Grönholm*, Barcelona: TNC – Sala Tallers.

SERRA, M. (1993): "Paraules encadenades", *Avui – Cultura*, (14-XI-1993), p. XIII.

SIRERA, R. (1999) "Sobre el teatro catalán de fin de siglo y la obra de Jordi Galceran", dins J. Galceran, *Palabras encadenadas*, Madrid, Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España – Institut del Teatre de Barcelona, p. 13-15 esp.

SOTORRA, A. (1998): "Fuita del temps ", *Avui – ddd...*, (27-XI-1998), p. VIII.

TUGUES, P. (1999): "Els dramaturgs catalans contemporanis", *Avui- diumenge*, (14-III-1999), p. 6.

VORHAUS, J. (2005): *Cómo orquestar una comedia*, Barcelona: Alba, p. 195-198 esp.

JORDI GALCERAN, COMEDIÒGRAF

Esteve Soler

Aquest article s' hauria de dir "El mètode de Jordi Galceran", però s'ha utilitzat en tantes ocasions aquest títol que me n'he pensat un altre. Es tracta d'una repetició comprensible perquè el mètode de Jordi Galceran és allò que tothom vol saber: com aquest barceloní de quaranta-dos 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 a tots els possibles lectors que creguin que el gènere no mereix que algú, paradoxalment, se'l prengui seriosament, com fa el propi 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 realitat. Si jo vull reflexionar sobre un tema, crec que he d'escriure un assaig. Però si vaig a 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 d'escoltar mai en una obra de teatre, cal que s'escoltin les veus dels personatges. La funció que crec que ha de tenir el teatre és entretenir. És a dir, portar a 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 dones la teva visió, però d'una manera inevitable. Què és prioritari del teatre? Entretenir."[2]

Jordi Galceran relaciona directament el concepte d'entreteniment amb l'excel·lència dramatúrgica.

> 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

[1] Pròleg a *Dakota* de Jordi Galceran, Octubre 1996, Institut del Teatre.
[2] Revista *Escena*, Maig-Juny 1999, dins el recull d'opinions a dramaturgs catalans de l'article "Perspectivas dramatúrgicas hacia el siglo XXI".

> 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 entretenint. El més difícil és tenir una bona idea per a entretenir l'espectador, que durant molta estona s'estigui preguntant què passarà després. [3]

S'ha criticat molt a la generació de Galceran per fer obres mancades de compromís, però és evident que ell no té cap tipus de complex. *Dakota*, *Fuita* i *Alta fidelitat* són comèdies sense coartades[4] que remeten a una sàvia tradició teatral que estaria representada a França per Francis Veber, als Estats Units per Neil Simon i a Anglaterra per Alan Ayckbourn. 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, amb la seva maduresa com a autor, representada per *El mètode Grönholm* i *Carnaval*, 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 textos: les estructures, la creació d'expectatives, la relació de poder entre els personatges... Tot i que Galceran ja té una cura especial del seu receptor implícit des de l'inici de la seva carrera, és sobretot a *Paraules encadenades* quan ja estem parlant 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

---

[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 *Fuita* acaba amb les següents frases: "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".

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 teatre preferides de Galceran són *El verí del teatre* de Rodolf Sirera i *La huella* d'Anthony Shaffer, que ell coneix a través de la versió cinematogràfica de Joseph L. Mankiewicz i que van protagonitzar Lawrence Olivier i Michael Caine.[7] El joc pervers, a vida o mort, entre aquestes parelles de personatges pot veure's reflectit als seus majors èxits: *Paraules encadenades*, *El mètode Grönholm* i *Carnaval*. Per aquesta primera obra, Jordi Galceran va parlar amb l'escriptor Màrius Serra[8] 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 dóna nom a l'obra, però només en certs fragments, deixant que globalment el text funcioni al voltant de l'amenaça del segrestador damunt de 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 que Galceran acostumava a jugar amb els seus amics i que té com a base del seu funcionament el descobriment progressiu de l'adversari, tal i com fan a l'obra.[9]

Novament Galceran repeteix una de les característiques de David Mamet, en aquest cas, l'obsessió per les cartes que tantes vegades ha desenvolupat el director de *Casa de juegos*, hàbil addicte al pòquer. A l'obra no hi ha la vida de ningú en joc, però la seva agressivitat és tan gran que perdre la dignitat, i per tant la feina, equival perfectament en tots ells a la mort. *Carnaval* torna a ser un joc proposat per un dement i domina de nou la totalitat de l'obra. El referent més evident de Carnaval sembla la sèrie televisiva *24*,[10] que també emplaça a 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 conta 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

---

[6] *Ibid.*

[7] Com reconeix el propi 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 especialment conegut a Catalunya 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.

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 constitueix la seva obra i, per tant, sobre els seus jocs proposats. El negoci entre Joan i Miquel a *Surf* acaba sent una trampa i suposa 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 les intencions letals del psicòpata, desmentint o ratificant 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 d'Alfred Hitchcock (*Con la muerte en los talones*). La trampa deliberada 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, evidenciant més que mai la construcció en 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. La comèdia és, de tots els gèneres teatrals, el que cal tenir més en compte al públic a l'hora d'escriure. Algú ho escoltarà 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 totes les possibilitats que permeti la construcció del text per a mantenir-lo atrapat.

---

[11] Un McGuffin, com va postular el mestre del suspens, és una excusa que el cineasta o el guionista creen per a què 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** és un exemple clarissim.

[12] Revista *Escena*, *Op. Cit.* 2

> Hi han 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 és basen en això, en jugar amb la intel·ligència de l'espectador. Portar-lo sempre un pas endavant, o fer-li creure que està un pas 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 l'utilització del joc sinó també en una altra tècnica, tan vella com prodigiosament efectiva: la predicció. En l'estil de Shakespeare a *Macbeth* i 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 saber llegir la mà i augura a Isidre que morirà jove i violentament, mentre 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 es manté aquesta condició de venerar la sorpresa:

> Els girs són sorprenents perquè també ho van ser per a mi. El que has de fer és reescriure l'obra seguint aquesta 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

---

[13] *Ibid.*
[14] Entrevista a Jordi Galceran, *Op. Cit.* 3
[15] La claredat està lligada a tots els aspectes de la comèdia. A *Arte y oficio del teatro*, Alan Ayckbourn diu que podem complicar un sol aspecte de la comèdia (el curs normal del temps, la distribució de l'espai...), però només un, si ho fem amb diversos, el públic es preocuparà massa i no riurà. La decisió de mantenir una unitat de temps i espai per part de Galceran en les seves darreres obres respon a aquest mateix criteri.

sentir-se ni estúpid per la complicació de l'obra, ni estafat perquè el gir resulti inversemblant:

> La vida no té sentit, però a 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 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 forci molt els canvis i les sorpreses en les seves obres, un mai té la sensació d'haver fet un gra massa. Aquest és un aspecte especialment considerat en les seves reescriptures, en les que també té molt en compte la síntesis 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 d'ells sense penediments.

4. Jo sóc un altre... també

Billy Wilder, l'immens realitzador d'*El apartamento*, 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 els 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 responsable 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 més àlgid de l'obra, quan Ferran esbronca a Mercè parlant-li de la seva *estimada* família amb l'objectiu de guanyar la feina. Galceran reforça el contrast entre aquestes dues cares fent que una d'elles ens resulti odiosa, mentre l'altra ens permet identificar-nos amb ell, en el seu aspecte més humà. Les dues cares es repeteixen en gairebé tots els seus personatges: l'homosexual

[16] Entrevista a Jordi Galceran, *Op. Cit.* 3

repès de *Paraules encadenades*, el grup d'estafadors de *Fuita*, els infidels (als amics i les parelles) de *Surf* o la creixent paranoia d'Hipòlit a *Dakota*. 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 (Moliere, 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 estiguin recorrent el típic arc emocional que acostumen a seguir 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 dramatúrgic, que es produeixen falses passes cap a un canvi. Un confia que Ramon a *Paraules encadenades* pot acabar alliberant a Laura i reconciliar-se amb ella, però mai ho acaba de fer. Ramon és un assassí despietat al principi i ho acabarà sent, 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 dels seus personatges veiem que els seus personatges tenen dificultats per admetre la seva identitat. Això es pot percebre especialment bé a *Dakota* i *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 reconeixes per la duresa de la situació, malgrat que tots dos van ser parella. Això no només s'aplica en la ficció, sinó fins i tot davant els lectors de les obres de teatre, ja que Galceran no revela el nom del personatges fins que és oportú. Aquest desconcert del jo a l'inici de les seves obres ratifica el seu argument sobre l'alteritat. La creació d'uns espais mentals, que algú pot crear refugiant-se de la realitat hostil, suposa gairebé l'extrem de la mentida en les obres de Galceran, la total immersió en l'autoengany, i es repeteix en diverses de les seves obres: en la plasmació de la imaginació d'Hipòlit a *Dakota*; a *Surf*, quan els personatges imaginen reaccions alternatives a les reals i que els haurien afavorit; i a *Gaudí*[17], situada essencialment en

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

un món dins l'inconscient de l'arquitecte català. Com diu Garceran "...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 què 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 apareixen amb freqüència en la comèdia i que Galceran ha cultivat amb especial atenció són els idiotes. Francis Veber té tanta costum de repetir aquest rol en les seves obres que fins i tot va decidir posar-li el mateix nom (François Pignon) i 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 forma al costat de Ferran gairebé una parella de *clowns*, amb el corresponent repartiment dels rols de 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 riguin amb ells, sinó clarament d'ells. A més Galceran sap fer-los caure amb una habilitat especial en el major dels ridículs fent-los llegir poesies (com Isidre) o escrits molt personals (com l'anècdota del xat de l'Enric) que acaben per enfonsar qualsevol resta de credibilitat que els pogués 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 quan es trobaven amb els indefensos i sorpresos homes que experimenten la seva pèrdua de poder. Com comentaré en el punt següent, la dona a les obres de Galceran respon molt a aquest paper i sempre implica un obstacle per a l'home, fins i tot, amb una brutalitat que deixa entreveure l'especial xoc emocional que suposa avui en dia la relació entre homes i dones. A nivell anecdòtic, cal destacar un detall interessant al voltant dels rols femenins en les obres de Galceran i és que a totes apareix algú anomenat 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 porta aquest nom[19], tot i que el naixement de la nena es posterior a aquesta obsessió en les obres.

[18] Entrevista a Jordi Galceran, *Op. Cit.* 3

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

5. Digues que m' estimes encara que sigui mentida

En tots els diferents punts d'aquest article hi ha un mínim comú múltiple: l'engany. En totes les diferents facetes que es puguin analitzar les obres de Jordi Galceran trobarem a la mentida i no sempre com a conseqüència de la naturalesa del joc 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 romàntica[20] 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 l'inspectora Maria Garralda de *Carnaval*, la darrera 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, gairebé nihilista, de les emocions. Entre aquests dos treballs, 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 *Fuita*, 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 competint desorientats per les gràcies d'una dona enmig d'una illa perduda; mentre 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 parella fracassades. Per altra banda, en el darrer tram de l'obra, l'adversari de Ferran per aconseguir la feina és Mercè, possibilitant l'expressió

[20] Una de les seves comèdies romàntiques preferides és *Hechizo de luna*, 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.

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 kind[22]

En el llibre *Cómo orquestar una comedia*[23], John Vorhaus anomena el seu primer punt "La comedia es verdad y es dolor" i no deu ser per casualitat. Certs còmics del cinema mut afirmaven que el moment més efectiu d'un gag era quan s' arribava a la barrera del dolor, quan el protagonista experimentava un cop o una caiguda especialment dramàtica. Per a Galceran la comèdia és necessàriament drama y com més reforcem el contingut tràgic i dolorós més grans seran els riures alliberats més tard: "El riure és una reacció no racional. La gent riu de les coses, sense racionalitzar perquè se'n riu d'elles. 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 viscerals que estan 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* i *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 personatges com a reals, però no pot evitar posar-se a riure en certs moments, necessaris, per rebaixar la fortísima tensió.

Tota l'obra de Galceran està moguda per un ànim de recerca de l'interès de l'espectador, gairebé des d'un punt de vista orgànic, 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: "Escrivim de maneres molt diferents, però, per exemple, el tema de la violència, d'una violència molt salvatge, és una obsessió recorrent 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

[22] "Cruel per a ser amable" és el nom de la versionadísima i repetídísima cançó pop de Nick Lowe, especialment escaient per aquest punt.
[23] Editat a Espanya el juny de 2005 per Alba editorial.
[24] Revista *Escena*, *Op. Cit.*2

que sigui"[25]. Aquesta darrera idea de Galceran enllaça perfectament bé amb un dels comentaris del quart punt sobre els personatges que els costa reconèixer la seva pròpia identitat i que, en certs casos, també els veiem com fan relatives les seves fortes motivacions. Com diu "Sempre m' ha seduït el mal, i sobretot quan apareix en estat pur, sense cap motivació aparent, sense la venjança, els diners o cap altre raó."[26] A *Carnaval* acabem descobrint que la motivació del segrestador no era matar el nen, sinó causar terror, mentre els psicòlegs d'*El mètode Grönholm*, provoquen a Ferran Augé una baixada als seus inferns només per comprovar la seva possible validesa per a un lloc de treball. Galceran sap de l'efectivitat del dolor i la violència i no dubta en 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 pateixin 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. Saber exactament on es troba el límit de la farsa en Galceran és important a l'hora de muntar qualsevol de les seves obres.

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 hi ha afegit el director Sergi Belbel 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 aquests dos textos en comèdies totals quan no tenen perquè ser-ho. Mentre a Barcelona la gent comença a riure amb *El mètode Grönholm* des de l'inici, quan Lluís Soler posa el peu a l'escenari, i no deixen de fer-ho fins el 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

[25] *Ibid.*
[26] Entrevista a Jordi Galceran, per Imma Fernández, publicada a *El periódico* el 22 d'Octubre de 2006.
[27] Revista *Escena*, 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.

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 programa T6 d'ajut a la dramatúrgia catalana després de passar per una etapa en què rebutjava encàrrecs teatrals. En aquestes reunions participen diversos autors, així com Ramon Simó i Sergi Belbel, coordinadors del projecte, que segueixen totes les diferents evolucions del text. Quan Belbel llegeix el text final, es proposa a ell mateix com a director del muntatge i, pel resultat, sembla evident que coneixia les possibilitats del material. Belbel supervisa tot el procés d'escriptura, en una sintonia total amb Galceran i, fins i tot, coneixent quins intèrprets es posarien en la pell dels personatges, especialment en el cas de Jordi Boixaderas[29] 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 què 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 alteren 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 inicialment molt més llarga, però Galceran i Belbel, vetllant per tenir a 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 crea un típic gag de triple repetició fent que el personatge d'Enric pregunti als demés, en moments especialment oportuns, si volen un mentolín[30]. Detalls de sàvia dramatúrgia còmica com aquest omplen un muntatge que fa trencar de riure al públic de les tres temporades que l'obra porta mantenint-se en 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 amb públic al davant i es van equivocar. A mesura que va anar passant el temps, la direcció dels actors va anar adquirint cada cop un caràcter més proper a la farsa, especialment en les personatges d'Enric i Carles, que també va contribuir a la definició de gran espectacle còmic que va assumir el muntatge.

[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.

En el temps que *El mètode Grönholm* passa sense representar-se a Barcelona, des que acaben les dues setmanes que està a la sala Tallers del TNC fins que torna al teatre Poliorama i es converteix en un fenomen[31], Galceran escriu *Carnaval*. L'obra, que arriba l'octubre de 2006 al teatre Romea, torna a ser de nou una col·laboració entre Galceran i Belbel. Tots aquells que llegeixen el text abans de ser escenificat, comenten que no té res a veure amb *El mètode Grönholm*, especialment perquè no té un to humorístic i és una obra especialment crua. Malgrat tot, en el repartiment Sergi Belbel escull intèrprets que els darrers anys han demostrat ser grans comediants (Marta Angelat, Roger Casamajor, Silvia Bel, Quimet Pla i Mar Ulldemolins) i la seva opció com a director és reforçar al màxim tot allò que pugui ser còmic. Les primeres reaccions del públic a Barcelona porten la contrària a tots aquells que havien llegit el text prèviament: la gent riu molt i Belbel converteix *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, incompleix una de les regles bàsiques de la dramatúrgia còmica i ens serveix finals molt crus. *Surf* acaba amb el fracàs personal dels quatre personatges que es barregen en les seves tristes trucades telefòniques, mentre *Fuita***,** que apunta a un final feliç, culmina amb la seva cara de fàstic de Vicenta davant l'abraçada d'Isidre, un signe revelador de l'engany en les seves emocions. De la mateixa manera que els personatges fan una falsa evolució en les seves obres per acabar tal i com eren al principi, les seves obres segueixen una estructura similar. *El mètode Grönholm* comença i acaba amb una trucada de Ferran Augé particularment semblant que ens revela la seva misèria humana, una conclusió que també hem pogut treure 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 pròpia del "Dr. House" de Garralda, sinó perquè emmarca un relat profundament nihilista sobre l'absurditat i la por. Una

[31] Segons el propi 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.

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 *Paraules encadenades*, confirmació dels traumes de Ramon i 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 al 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 dramatúrgica 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 de perdurar i convertir-lo en un referent internacional.

DAKOTA DE JORDI GALCERAN, TEATRE CATALA DE QUALITAT I AMB EXIT COMERCIAL

MICHEL MARTINEZ

Université de Bourgogne

Segons el propi Jordi Galceran, no caldria aturar-se massa temps en aquesta comèdia titulada *Dakota*, publicada el 1996 i que Josep Maria Mestres va dirigir el mateix any al Poliorama de Barcelona. El jove dramaturg català (nascut a Barcelona el 1964) va escriure que només li interessaven les històries. És més, és el que més li agrada en aquest món: explicar i que li expliquin històries. "I prou. Ni més ni menys".(GALCERAN: 2005a, 75-76)[1] D'això se'n diu parlar clar i català. Per ell, doncs, *Dakota* no és més que una comèdia sense pretensions. No cal, per tant, buscar-li tres peus al gat, sembla avisar de manera poc implícita als imprudents que voldrien arriscar-s'hi. D'alguna manera, això ens ho corrobora Guillem-Jordi Graells, autor del pròleg de l'edició feta per l'Institut del Teatre el 1996. Aquest autor, traductor i director català afirma que *Dakota* és una comèdia excel·lent. Sembla, però, escoltar-se l'advertiment del dramaturg ja que s'interessa principalment pel bon mecanisme del text així com pels recursos còmics per tal de deixar als crítics i als investigadors el gust de revelar altres coses, d'anar més enllà d'un primer pla i de veure què s'amaga darrere d'aquesta 'innocent' comèdia (GRAELLS:1996)[2]

Nosaltres no farem cas de l'advertiment de Jordi Galceran, i no només per esperit de contradicció sinó perquè ens sembla que d'aquesta comèdia, digui el digui el seu autor, sí que se'n pot extreure quelcom. A més, es tracta d'una comèdia que, només sigui dit de passada, té el mèrit de fer riure i, a més, de valent. Així doncs, ens sembla que torna a inscriure la comèdia al lloc que li pertoca, és a dir en un lloc ben alt, ja que aquest gènere ha estat sovint menyspreat pel fet de provocar aquesta cosa innoble que és el riure. I ho fa perquè es tracta d'una obra de gran qualitat literària on es percep un

[1] "Que m'expliquin històries és potser el que més m'agrada del món –potser més i tot que explicar-les jo-, i a l'hora d'escriure intento fer això mateix, explicar històries. I prou. Ni més ni menys. Explicar històries en qualsevol format, sense intentar res més, sense ensenyar res ni reflexionar sobre la història que explico. Tot per aconseguir el que jo considero que és el més alt objectiu de la ficció: viure altres vides".

[2] "[I Jo m'aturaré aquí ja que] alguna cosa hem de deixar per a la crítica especialitzada i per als professors universitaris que es guanyen les garrofes amb tan honestos entreteniments ".

vertader treball d'escriptura. A més, i ho sento una altra vegada per l'autor, aquesta comèdia revela certs aspectes que ens permeten conèixer de primera mà i de prendre el pols de la societat catalana contemporània. Això sembla inevitable en el moment en què l'acció té lloc explícitament a Catalunya, en una època incerta però del tot contemporània, on un guàrdia civil lleugerament trastocat somia en català i on una assistenta social que ratlla la histèria alterna castellà i català dins l'inconscient oníric d'un dentista esmaperdut i totalment paranoic. No sé si el lector pensarà el mateix, però jo sí que hi veig elements força interessants per estudiar. Per això mateix s'ha acceptat el relleu proposat per Guillem-Jordi Graells.

En un primer temps, més que en el text en si mateix, ens centrarem en els diferents sots-gèneres còmics utilitzats pel dramaturg així com en la seva superposició i/o alternança per tal d'aconseguir una harmonia i un bon funcionament del conjunt dramàtic. Es tracta de veure també què té de 'comercial' aquest text (ho és si fem cas del gran èxit obtingut tant a Catalunya com a Madrid) i com un autor provinent del món teatral *amateur* ha sabut tornar-li la seva dignitat al gènere còmic així com al teatre català comercial mostrant que també podia ser de qualitat i fins i tot tenir qualitats literàries. Això es confirmarà, com tothom sap, uns quants anys més tard, el 2003, amb *El mètode Grönholm* un immens èxit internacional, que va estar quatre anys en cartellera paral·lelament a Barcelona (en versió original catalana) i a Madrid (en versió traduïda al castellà) i que es va adaptar al cinema.

Després d'un breu estudi de l'absurd a les escenes oníriques, arribarem a un estudi dels somnis i del seu llenguatge. Els somnis del protagonista s'associen a vegades al somni americà —només cal fixar-se en el títol— influït "com tothom" per les ficcions televisives nord-americanes. El propi autor no s'amaga d'estar impregnat de milers d'hores de ficció, sobretot de sèries, la gran majoria americanes. Una ficció que superarà la realitat del protagonista ja que les seves fantasies, les seves pors, les seves paranoies acabaran per imposar-se, apoderar-se de la seva persona per tal de poder succeir a la seva vida real.

Finalment, sense abandonar el terreny oníric i inconscient, ens interessarem per l'ús del català i del castellà als somnis de l'Hipòlit que pot tenir molts significats sobre les inquietuds lingüístiques de l'autor —és llicenciat en filologia catalana. Ens acostarem a l'alternança entre totes dues llengües, als canvis lingüístics que poden trair l'inconscient del protagonista així com del propi autor. No pot considerar-se aquesta especificitat catalana com un localisme sinó més aviat com una picada d'ullet a una

qüestió fonamental per a gran part de la societat catalana. Cal recordar, d'altra banda, que aquesta especificitat no ha estat en cap moment un entrebanc a l'hora d'exportar-se. Només cal un cop més recordar l'èxit obtingut al *Teatro* Albéniz de Madrid a començaments del 2004.

1. *DAKOTA*, una comèdia de tots els gèneres

1.1. El vodevil

Ningú no negarà que *Dakota* té elements del vodevil si deixem de banda, és clar, tota la part onírica de l'obra. En efecte, amb el marit (Hipòlit), la dona (Laura) i l'amant (Guillem) estem de ple en un esquema 'vodevilesc' tradicional. Podria tractar-se, doncs, perfectament d'una comèdia lleugera, ideal per relaxar-se, riure i passar una estona agradable. De fet, segons l'autor no és res més que això. Si fem cas de l'autor del pròleg, la comicitat resideix en l'escriptura acurada i en els bons usos de l'art de fer comèdies per part de Jordi Galceran. No els contradirem. Assistim a escenes totalment 'vodevilesques' com ara el moment en què l'Hipòlit ofereix la seva dona als braços de qui creu que és el seu amant per tal d'estar convençut de ser un marit enganyat (p.55-66). Se'ns apareix fins i tot la figura de qui porta banyes i paga el beure, en aquest cas el sopar com li recalca l'Hipòlit a en Guillem: "I a sobre et dono de sopar" (p.66). Tanmateix, cal matisar que ens trobem en realitat davant d'una paròdia de vodevil ja que l'autor n'ha desviat l'esquema. Ho demostra el fet que la Laura i en Guillem no siguin amants fora de la ment de l'Hipòlit, en tot cas en aquest moment de l'obra. A més, ho són només perquè l'Hipòlit així ho ha somiat. De la mateixa manera que en el primer somni en què el guàrdia civil pretén multar l'Hipòlit per un excés de velocitat que encara no ha comès, aquí el marit enganyat és un cornut preventiu. Aquests somnis premonitoris acabaran, com veurem més endavant, per doblegar el seu destí davant de les voluntats dels seus somnis. El que hem de tenir present aquí, doncs, és que el marit no porta ben bé banyes, la dona no és adúltera i el pretès amant no té cap motiu per amagar-se dins d'un armari. El que tenim, en canvi, és un marit paranoic, gelós malaltís, que viu sotmès al *diktat* d'uns somnis pretesament premonitoris i que, perquè ho siguin de debò, oferirà la seva dona a un protesista ridícul (la mateixa Laura el qualifica d'aquesta manera a la pàgina 82) que ell mateix ha abordat al carrer pel fet d'haver-lo conegut en un somni. No cal dir que aquest desviament es fa en clau d'humor. Es fa

servir un còmic de situació, com ara l'escena de la discussió de parella (p.68-70) que recorda molt els esquetxos o gags que surten a les sèries de televisió, sobretot a les *sitcom*.

1.2. L'humor *sitcom*

Com d'altres dramaturgs catalans o d'expressió catalana, Jordi Galceran no s'ha estat de fer de guionista per a algunes sèries de televisió emeses pel canal públic català, la Televisió de Catalunya. Aquestes van començar a tenir un èxit considerable sobretot a partir dels anys noranta. Els prestigiosos dramaturgs com ara Josep Maria Benet i Jornet, Sergi Belbel, Carles Batlle o Rodolf Sirera —les figures de proa de l'escena catalana contemporània— es van deixar seduir en el seu moment per l'experiència televisiva i van recaptar un èxit de públic total amb unes audiències envejables, ben sovint líder. Allò no tan previsible és que sovint també van recaudar un èxit crític, ja que la crítica va observar un salt qualitatiu en l'oferta televisiva (sèries, T.V movies…) de la cadena pública catalana. Aquest salt qualitatiu de la televisió, però, ha pogut tenir conseqüències per a la dramatúrgia catalana produïda pels mateixos autors? No és el lloc ni el moment d'entrar en el debat. A més, Francesc Foguet, de la Universitat Autònoma de Barcelona (UAB) i de l'Institut del Teatre de Barcelona ja va analitzar el fenomen durant el segon Col·loqui europeu d'Estudis Catalans celebrat à Béziers (França) el gener del 2006. Resumint, ha observat en les obres de Belbel i de Benet i Jornet una acceleració del ritme amb unes escenes molt curtes que podria ser un calc del ritme de les *sitcom*. També ha notat en aquests autors la necessitat de mantenir l'espectador en suspens amb la revelació d'una veritat en forma d'epíleg explicatiu com a colofó. Aquesta acceleració vindria de la pròpia televisió que obliga a fer escenes molt curtes amb els diferents personatges i les diferents històries perquè la publicitat pugui tallar fàcilment el capítol emès sense greus conseqüències per al seguiment del fil narrador. A més, els talls publicitaris han de coincidir, en principi, amb els moments claus del capítol per tal d'evitar el zàping dels telespectadors, enganxats a l'argument i que no volen perdre's la tornada de publicitat —i que per tant se l'empassen tota. En la pràctica, és difícil evitar el zàping tenint en compte que a vegades els talls —sobretot l'últim, quan només queden cinc minuts de capítol— poden arribar als vint minuts. Durant aquest temps, el més probable és que fins i tot els més enganxats a la sèrie

canviïn de canal, com fa la pròpia Laura. (FOGUET: 2006)[3] Per altra banda, una altra raó de l'acceleració del ritme podria venir de l'ús de les noves tecnologies, sobretot de l'accés a internet. Els més joves s'han acostumat a parar atenció a més d'una pàgina web a la vegada gràcies a un simple click fins al punt que tenen cada vegada més dificultats a l'hora de romandre concentrats més de vint segons en una mateixa activitat. D'aquí vindria, doncs, la necessitat d'una acceleració del ritme, d'unes escenes curtes per tal de no avorrir i de mantenir l'atenció dels espectadors.

Jordi Galceran ha participat en l'escriptura de guions per a les sèries més emblemàtiques de la televisió de Catalunya —*Nissaga de poder* i *El cor de la ciutat*—, i és ben cert que es podria titllar d'híbrida l'escriptura dramàtica de Galceran. Així, fa servir alguns recursos que poden ser comuns tant a l'escriptura de guions com a la d'obres teatrals. Al seu pròleg, Guillem-Jordi Graells insisteix més aviat en un esquema còmic estructurat en tres parts: rialla immediata, reflexió, nova rialla. Aquest seria l'esquema típic del gènere còmic, un gag cada vint segons, tan vàlid per a les *sitcom* com per als vodevils i que no pot sinó recordar el còmic del cinema mut. Un dels recursos atribuïts a les *sitcom* per exemple i que es troba a *Dakota* és el fet d'anunciar un acte immediat ben concret per tal de fer seguidament el contrari d'allò que s'ha anunciat. El millor exemple es troba a la pàgina 51 i següents quan l'Hipòlit anuncia, adreçant-se al públic, que tractarà "discretament" de confirmar els seus dubtes sobre la fidelitat de la seva dona amb "comentaris casuals" quan en realitat no fa prova de la més mínima delicadesa fins al punt que ha de dir explícitament que només es tracta d'un "comentari casual", cosa que incrementa l'efecte còmic de l'escena.

No cal perdre de vista que l'autor està impregnat de cultura televisiva, "(…) milers i milers d'hores de ficció, com tothom" diu en l'article anteriorment citat. Per això s'hi retroben elements cinematogràfics o televisius, en les seves obres. Així, es presencia pràcticament un *road movie* quan l'Hipòlit enumera els pobles, les ciutats, els peatges, la travessera de la vall de l'Ebre per tal d'explicar al públic com va tornar amb cotxe a Barcelona des d'un congrés de Sòria i com la seva sogra li comunica una notícia tràgica: la mort del seu fill que acaba de néixer. Aquests elements cinematogràfics podrien explicar la fàcil adaptació de dos dels seus textos a la gran pantalla, fet inusual en un

[3] En plena discussió de parella, es queixa efectivament d'haver canviat com a mínim dues-mil vegades de canal tot fent temps esperant que el seu home tornés a casa. (GALCERAN: 1996, 54)

jove dramaturg català[4] tret dels casos de Belbel i de Benet i Jornet tots dos adaptats per Ventura Pons durant la dècada dels noranta.[5] Tornant als sots-gèneres còmics, caldria no oblidar mencionar el dels sainets que recorda per altra banda que Jordi Galceran prové directament del món del teatre *amateur* popular, molt receptiu d'aquesta categoria de textos.

1. 3. L'herència del teatre *amateur* popular

Jordi Galceran prové en efecte del teatre *amateur*. Es fa un nom en el món del teatre professional en el moment en què guanya un premi. A aquest autodidacta, el seu èxit li ve doncs directament del seu talent. El fet d'haver vist una funció de *Dakota* el 26 de gener de 2006 a l'Université Vincennes-Saint-Denis — Paris 8 realitzada per una companyia *amateur* —la de l'Aula de Teatre de la Universitat d'Alacant— m'ha facilitat la comprensió d'aquest còmic burlesc que es pot veure sovint en els espectacles de fi de curs d'un grup d'estudiants. Arriba a ser un pèl barroer (al començament de l'obra en plena escena onírica amb el guàrdia civil, o durant la primera discussió de parella), conté molts malentesos i es nodreix de certa interactivitat amb el públic (monòlegs que li són adreçats, la menció **"**al públic**"** està clarament escrita en una de les poques didascàlies). De fet, aquesta interactivitat pròpia del teatre popular va a més segons progressa l'obra, ja que cap al final d'aquesta es troben més rèpliques llançades cap als espectadors. A la pàgina 90, quan l'infermer enumera cap al públic una llarga sèrie de professions, l'objectiu no pot ser més clar: fer-lo riure i sobretot en el precís instant en què cadascú sent el nom de la seva feina. A la pàgina següent, el final de l'obra s'anuncia de la mateixa manera: l'infermer s'avança cap al públic per comunicar-li que ha de desallotjar la sala: **"**Vosaltres aneu a passejar a una altra banda. Vinga. Va / Vinga tothom a berenar**"**.

Es reuneixen doncs tots els elements que recorden aquest teatre popular *amateur* (de barri, d'institut, de parròquia fins i tot) que sol tenir un repertori còmic per tal de guanyar-se (més fàcilment?) els favors d'un públic interactiu d'una única representació.

[4] *Paraules encadenades* i *El Mètode Grönholm* han estat adaptades al cinema per Laura Mañá el 2002 (amb Darío Grandinetti, Goya Toledo et Fernando Guillén-Cuervo) i per Marcelo Piñeiro el 2005 (amb Eduardo Noriega, Najwa Nimri, Eduard Fernández, Adriana Ozores, Natalia Verbeke, Ernesto Alterio) respectivament.

[5] Ventura Pons va adaptar *E.R* i *Testament* de Josep Maria Benet i Jornet que, al cinema, es van convertir en les pel·lícules *Actius* i *Amic/Amat* el 1996 i el 1998 respectivament. Quant a Sergi Belbel, el mateix director de cinema va adaptar *Carícies* i *Morir (un moment abans de morir)* el 1997 i el 1999 –el títol de la segona obra va esdevenir *Morir (o no)* al cinema.

I Jordi Galceran coneix aquests recursos a la perfecció. Per això no dubta un segon a l'hora de fer-los servir en aquesta comèdia en què les escenes més còmiques corresponen, en la meva opinió, als moments absurds que recorden Ionesco, sobretot a les escenes oníriques on, per definició, millor pot donar-se.

2. Els somnis

2.1. Les escenes oníriques: els somnis premonitoris d'Hipòlit

En termes quantitatius, una tercera part de l'obra aproximadament, correspon en realitat als somnis de l'Hipòlit, somnis en què es deixa anar a fantasies, i que considera premonitoris. Es podria dir fins i tot que aquesta obra és una llarga sèrie de somnis i de fantasies entretallada d'escenes 'reals' i de monòlegs adreçats al públic on el personatge explica la seva història en primera persona amb la seva pròpia visió dels fets. Aquestes escenes de vida 'real' no fan sinó il·lustrar les conseqüències dramàtiques de les fantasies de l'Hipòlit a la seva vida 'real'. Estem, doncs, davant d'escenes de teatre dins del teatre que dilueixen un xic la fràgil frontera existent entre ficció i realitat. Aquesta perspectiva recorda la dramatúrgia del *teatro fronterizo* de José Sanchis Sinisterra que va fer escola a la Barcelona dels anys vuitanta i noranta i que potser va influir el jove dramaturg que avui ens interessa.

L'Hipòlit està convençut que els somnis que fa són premonitoris. Estem de ple ficats en l'irracional provinent d'aquesta presència onírica que garanteix escenes absurdes. Pel que fa a l'espectador, no pot sinó ser escèptic, si més no fins al desenllaç. Així, durant tota l'obra, es veu que els somnis en qüestió són premonitoris únicament perquè el personatge remou cel i terra per tal de sotmetre-hi els esdeveniments de la seva vida real. Si somia que la Laura l'enganya, ell la posa de peus cap als braços d'un amant, gairebé els amenaça per tal de poder sentir de llurs boques que, efectivament, són amants. Aquesta teoria l'explica perfectament l'Hipòlit mateix en un moment d'extrema lucidesa, durant el seu últim monòleg. (GALCERAN: 1996, 85)[6] Abans d'arribar-hi, però, hom pensa més aviat que s'està davant d'un cas de paranoia aguda,

[6] "HIPÒLIT: No és estrany que [els metges] pensessin que estava una mica desequilibrat. Jo ho comprenc. (…) Modifico els records dels meus somnis per fer-los lligar amb fets actuals i així creure que les meves prediccions s'acompleixen. La seva teoria és que no vaig poder superar la mort del meu fill, i que el meu subconscient va crear una rocambolesca estratègia per autoconvèncer-me que aquell nen no era fill meu sinó de Guillem Sirvent. Ells afirmen que els meus somnis premonitoris formen part d'aquesta estratègia per desculpabilitzar-me del fet que estigués a Bulbuente mentre la meva dona estava parint".

davant d'un personatge que, després d'un greu accident de trànsit i d'haver estat en coma, ha perdut facultats o s'ha begut l'enteniment. L'Hipòlit, fins a la prova de lucidesa, sembla boig, paranoic, profundament convençut que els somnis que fa són premonitoris. Ha somiat l'engany de la seva dona, no calen més proves, ella és forçosament infidel. És més, quan s'aferra a comprovar-ho, l'espectador s'adona que aquesta acusació no té cap ni peus. Els arguments de l'Hipòlit són ridículs fins al punt que provoquen el riure d'un espectador confortat en la idea que l'Hipòlit és un desequilibrat. La lucidesa de què fa prova, però, al final de l'obra, un cop està internat en un manicomi, fa que totes les alarmes s'encenguin. L'espectador arriba a pensar que potser l'Hipòlit no és tan boig com semblava. És del tot cert que es podria atribuir aquest moment de lucidesa a un estat passatger semblant al que tenen molts malalts psíquics. En canvi, el dubte va guanyant l'espectador, sobretot durant la visita de la Laura. Aquesta anuncia a l'Hipòlit, no sols que en Guillem, el protesista que semblava tan ridícul, s'ha instal·lat a la casa familiar sinó que, a més, espera un fill seu. El lector-espectador assisteix estupefacte a la realització una a una de totes les premonicions. L'apoteosi final arriba quan ens assabentem per la premsa que a la ciutat de Bismarck, a Dakota del Nord, un veterà de la guerra del Vietnam ha fet un carnatge matant vint-i-sis persones en un restaurant Mc Donald's, un esdeveniment que l'inconscient local d'Hipòlit havia transformat en veterà de la guerra civil espanyola. En introduir aquest dubte, Jordi Galceran passa un missatge claríssim. L'Hipòlit ja no és l'únic en tenir problemes a l'hora de distingir entre realitat i ficció, i ja no fa tanta gràcia. Com diu el tòpic, la realitat va més enllà de la ficció. Això ho resumeix perfectament l'infermer:

> Estàs convençut que tens somnis premonitoris. Sembla que no distingeixes ben bé què és somni i què no ho és… Però company, qui ho distingeix, en realitat? I els que pensen que ho distingeixen, tenen raó? Qui ho sap. Res… Tu a la teva (p.90)

Al lector-espectador, no li queda més remei que posar en qüestió tots els seus judicis (fets tal vegada de manera precipitada) per tal d'adonar-se fins a quin punt és fàcil ser manipulat —ja tornarem més endavant en aquest aspecte. Jordi Galceran assenyala també una altra temàtica: la influència, aquí el *diktat*, dels somnis sobre la vida real de les persones, una màquina de fer infelicitat quan els seus somnis no s'acompleixen. L'alerta també és vàlida per a les pors. Les pors que obsessionen fins al punt que s'acaben materialitzant i doncs justificant… Els somnis s'haurien d'agafar doncs amb pinces: són necessaris a l'hora d'aspirar a una vida millor i alhora

terriblement perillosos ja que generadors d'una permanent insatisfacció i/o frustració. Aquí es tracta de veure quina és la influència de la ficció sobre allò que és real, aquesta ficció que la sobrepassa, amb el risc de no poder distingir entre ficció i realitat.

Un altre perill de la ficció i del somni és la uniformització de les cultures a través de l'americanització de la societat global gràcies a les ficcions televisives que inunden els canals del món occidental i que transmeten un altre tipus de somni: el somni americà.

2.2. El somni americà

No és gens estrany que l'autor hagi titulat aquesta obra amb el nom d'un estat nord-americà, un títol que podria només circumdir-se al somni que fa l'Hipòlit sobre la predicció de la massacre al Mc Donald's de Bismarck. En d'altres termes, el dramaturg agafa el que podria ser el títol d'un somni ben concret per a tota l'obra. Això ho entenem de dues maneres: d'una banda representa la importància dels somnis com s'acaba de veure i de l'altra la importància del somni americà i de la seva influència sobre les societats occidentals (i no sols occidentals) mitjançant una posada en escena de l'*American Way of Life*. En aquestes ficcions nord-americanes, se'ns repeteix molt sovint que els americans tenen la gran sort de viure en democràcia, en un país lliure. En aquesta obra, se'ns diu dues vegades que els Estats Units són un gran país (p.78 i p.92, l'última pàgina). Fins i tot se'ns explica la *Success Story* de l'avi de l'agent americà que va començar amb no res i que va crear l'imperi d'una famosa cadena de túnels de rentat de cotxes, un altre dels grans símbols de la societat americana, el vehicle privat entès com a generador de llibertat i d'independència. A més, el nom Window no pot sinó recordar un altre imperi, informàtic aquest, símbol de la finestra al món que són les noves tecnologies que faciliten encara més l'amercanització de la nostra aldea global. Una altra seducció, és la que exerceix precisament aquest agent americà d'origen espanyol sobre la Laura i l'Hipòlit. Jordi Galceran fins i tot ratlla l'autoderisió quan compara els Estats Units d'Amèrica amb el seu país, que associa 'naturalment' ja no als somnis sinó als malsons de l'Hipòlit. En efecte, durant el primer malson, Hipòlit pregunta al metge on es troba i aquest li respon: "Catalunya" (p.33). Aquesta picada d'ullet podria traduir-se en part com a complexe d'inferioritat (justificat o no) o el provincianisme (tema tan sensible a Catalunya) de què fan prova a vegades els petits països occidentals davant del gegant americà.

D'altra banda, els Estats Units també serien el país on ja no es distingeix entre ficció i realitat pel fet de ser la nació on els somnis es fan realitat. L'Hipòlit ho pot dir més alt però no més clar a la seva penúltima rèplica que tanca l'obra, d'aquí la seva importancia: "HIPÒLIT: Els Estats Units és un gran país. El gran somni americà. Allà els somnis es fan realitat" (p.92). Així doncs, aquell país esdevé el de totes les fantasies. Allà l'Hipòlit ja no hauria de remoure cel i terra per tal de calcar la seva realitat sobre els seus somnis (o millor dit malsons) i així destrossar i amargar-se la vida. La destrucció vindria sense esforços, per via natural. És evident que l'autodestrucció a la que el porten els malsons és en realitat un somni americà a l'inrevés ja que, curiosament, aspira a empitjorar i no a millorar, cosa que indica que aquesta idealització dels Estats Units és ben irònica, una farsa. A més, és exclusiva d'un personatge presentat a bona part de l'obra com a desequilibrat. Així, un cop l'Hipòlit s'ha assabentat de la massacre del Mc Donald's —tipus de succés del tot factible als Estats Units— fa una segona apologia del somni americà, el que no deixa de ser càustic. També, després d'haver pronunciat paraules ditiràmbiques sobre Amèrica, un infermer que no el contradiu mai i li segueix el joc l'acompanya cap a la seva habitació/cel·la. L'última imatge no pot ser més clara: aquell llunyà país només pot ser un model per als menys assenyats. Aquí també, però, estem davant d'una provocació de l'autor, una altra picada d'ullet, ja que no s'hauria d'acusar Jordi Galceran d'antiamericanisme primari. Només sembla dir que tot allò que prové dels Estats Units no ha de ser forçosament un model per a la resta de la humanitat, que només s'haurien d'importar els aspectes més positius que, òbviament, també existeixen. Malgrat tot, aquest Hipòlit que copia cegament els seus somnis, és una part de nosaltres mateixos que copiem, imitem, reproduïm allò que veiem a la petita o gran pantalla, ja sigui americà o no. No s'ha de creure que allò que surt és millor que el que tenim. El que és clar, en canvi, és que perdem de la nostra personalitat. Ens deixem uniformitzar, parlem de la mateixa manera, amb els mateixos gestos, les mateixes mímiques, les mateixes entonacions. Aquest advertiment sobre els perills d'una uniformització mal païda i la pèrdua d'identitat —que no s'ha de veure forçosament com una condemna ja que les cultures evolucionen constantment pel fet de ser vives i no quelcom de monolític— es cristal·litza de manera divertidíssima a la pàgina 82 quan el guàrdia civil compara el seu número de deneí amb el seu fill i exclama: "tots dos són únics".

Després dels somnis premonitoris i del somni americà, hem de fixar-nos breument en el somni com a espai on poden citar-se totes les fantasies, i on l'inconscient és l'únic

amo, sense autocensura, sense mentides. Com si l'Hipòlit s'estirés en un sofà en estat d'hipnosi per tal de poder-hi llegir com en un llibre obert. A aquesta obra no se li pot negar la importància de la psicoanàlisi. Parlar de somnis és parlar d'inconscient, de desig. S'hi parla explícitament d'interpretació dels somnis en dues ocasions (p.47 i p.82). Fins i tot l'Hipòlit en parla en els seus monòlegs, amb certa distància, com si hagués après a interpretar-los. A més, aquests somnis faran algunes revelacions sobre la societat catalana contemporània ja que l'autor aprofita aquest espai lliure de censura que són els somnis per tal de criticar obertament —però no de manera ferotge— alguns aspectes de la societat en què viu.

3. Retrat de la societat catalana contemporània

3.1 Deshumanització i incomunicació

S'assisteix, i és una constant en la dramatúrgia catalana dels anys noranta, al retrat d'una societat deshumanitzada on els éssers humans tenen dificultats per comunicar-se ; estan abandonats i totalment sols.[7] No es tracta aquí del tema principal, però sí que el trobem de rerafons en alguns fragments de l'obra, sempre en clau d'humor ja que no cal perdre de vista que estem davant d'una comèdia. L'autor evoca, doncs, la deshumanització de manera burlesca amb la comparança dels números de deneís anteriorment citada. Després, l'absència de comunicació es cristal·litza en un diàleg de sords entre l'assistenta social, el metge i el guàrdia civil durant el primer malson (p.35). Així, aquests tres personatges acaben per adreçar-se a l'Hipòlit, moribund, quan entre ells no intercanvien cap mot en un primer temps. No posen en comú els seus coneixements sobre l'accident, cosa que recorda i condemna la competitivitat i l'individualisme de les nostres societats, que aquí està a punt de deixar morir un home. Al començament, el fet que no es coneguin entre ells permet alguna situació còmica ja que no es perd mai de vista la complicitat amb l'espectador. Un altre diàleg de sords té lloc entre la Laura i l'Hipòlit (p.68-70). Comença de la pitjor manera, parlen per no callar fins al punt en què se senten obligats a reiniciar el diàleg, començar de nou. El nou diàleg, però, agafa immediatament el mateix camí fins que arriba a la fatídica frase "no tenim res a dir-nos (p.70)" que recorda una de les escenes de *Carícies* de Sergi Belbel alhora terrible i divertidíssima en què una parella que pateix un profund dèficit

[7] Pensem aquí en obres de Sergi Belbel especialment *Carícies, Morir (un moment abans de morir),En companyia d'abisme, Després de la pluja*, de Carles Batlle (*Combat*), i de Sergi Pompermayer (*Zowie*).

de comunicació acaba fent servir la violència, el xantatge i la suplicació per tal de trobar d'una vegada per totes un tema de conversa.

Així doncs, la imatge de la parella que formen l'Hipòlit i la Laura, no correspon a la imatge més romàntica, sobretot quan ens assabentem del lloc on es van conèixer: l'oficina bancària on feia feina la Laura. Els banquers, així com una llarga sèrie d'altres professions quedaran bastant mal parats en l'inconscient de l'Hipòlit, un inconscient que permet, com ara en les escenes oníriques, fer saltar pels aires una possible autocensura.

3.2. Crítiques a la societat

Tothom queda bastant mal parat en aquesta obra: la banca, les ONG's, les forces de seguretat de l'Estat, els metges i les assistentes socials. Aquests atacs, però, no només s'adrecen a aquestes professions. A vegades es dirigeix al conjunt de la societat catalana. És la impressió que dóna l'autor quan sembla retreure l'amnèsia o la curta memòria de catalans i espanyols, sobretot quan parla un ex-combatent de la batalla del Jarama (Madrid) el febrer del 1937 que se sent totalment oblidat pels seus conciutadans que no semblen adonar-se de tot el que va fer per ells sent un jove soldat. I ara què?, sembla pensar: "MUTILAT: (…) No vols ajudar un veterà. Jo vaig aturar una bala amb l'os de la cadera, però la societat es nega a donar un cop de mà a aquells que han lluitat per la pàtria. Això és indigne" (p.45). Tornem, però, a les professions citades i criticades.

L'Hipòlit i la Laura són en realitat el producte d'una trobada que hauria d'haver estat lucrativa per a ella, empleada de banca, que truca un client per tal de proposar-li la subscripció de nous productes bancaris. La Laura deixa més endavant la seva oficina bancària per anar-se'n a treballar a una ONG. Segons el seu home, això li permet continuar fent calés aquest cop, però, amb bona consciència. Es tracta evidentment d'una càrrega càustica contra aquestes organitzacions. Després ve el torn de la policia amb competències sobre el trànsit. L'agent no s'immuta a l'hora de dir que ell no està per multar sinó únicament per prevenció quan, en realitat, pretén multar una infracció que encara no s'ha produït. És tan recargolat que esdevé una càrrega descarada contra la policia, aquí la guàrdia civil espanyola ja que ens trobem a l'any 1996 i els Mossos d'Esquadra encara no han assumit en aquells moments aquestes competències a Catalunya. De fet, fer parlar català un guàrdia civil, ja és bastant fantasiós i és cert que només pot ocórrer en somnis. Si hi ha una institució espanyola amb connotacions encara

avui dia de l'antic règim, segur que es tracta de la guàrdia civil. Tenen una història pròpia difícil d'oblidar i de desvincular del franquisme. Per tant, si hi ha un funcionari espanyol que no imaginem un sol segon parlar català, aquest és un agent de la *Benemérita*. D'aquí potser la voluntat de deixar aquest cos militar tan malparat a l'obra. En canvi, no hauria de ser el cas de l'assistenta social que, ans al contrari, pertany en principi al cos de funcionariat de la Generalitat de Catalunya, que hauria d'estar totalment catalanitzat lingüísticament. La nostra assistenta social, emperò, alterna totes dues llengües oficials de Catalunya, però no indistintament com es podria pensar en un primer moment. Com ara veurem, els canvis lingüístics no són innocents i també tenen un paper.

3.3. L'ús de les llengües catalana i castellana

Ja hem assenyalat que per al guàrdia civil l'ús del català és del tot improbable i només es pot situar en l'àmbit de la fantasia. En canvi, en l'assistenta social, que no deixa de ser l'alter ego oníric de la Laura, l'ús de les llengües és molt més revelador. L'assistenta social és funcionària de l'administració catalana, per tant se suposa que, per ella, la llengua habitual a la feina és el català. En canvi, quan surt i veu l'Hipòlit estirat al terra, se li adreça en castellà (vegeu la didascàlia de la pàgina 30). Procedeix sempre d'aquesta manera? Si és així, vol dir que és més probable que un home estirat al terra sigui castellanoparlant? Això sembla en tot cas quan se sorprèn que l'Hipòlit sigui català —li fa repetir tres vegades com si li costés déu i ajuda creure-s'ho, pàgina 31. De fet, no per això deixarà d'alternar totes dues llengües. Es veu que li costa moltíssim parlar català amb un home que sembla viure al carrer i té moltes probabilitats de ser alcohòlic. Queda dit clarament a la pàgina 32. Hipòlit li pregunta per què li parla en castellà quan en teoria ja sap que parla català fins que acaba dient: "He pensat que estava borratxo". L'associació d'idees: borratxo = castellanoparlant és més que dubtosa però pot correspondre perfectament a la condemna per part de l'autor d'un prejudici que ha pogut existir (o encara existeix) en un sector de la societat catalana (probablement de la burgesia catalanista conservadora que està al govern de la Generalitat en aquell moment). Pel que fa a l'assistenta social, aquest episodi demostra que aquesta feina no fa gens per ella, de fet no ho pot dir més clar ("Quina merda de feina!" p.30), perquè té prejudicis, és altiva i francament estúpida (no percep la ironia d'una *boutade* de l'Hipòlit —quan diu que no anava amb moto, que el xofer del seu Mercedes ha marxat en busca d'ajuda). Llavors, s'ha de veure en aquesta assistenta social fora de lloc i

incompetent una crítica al disfuncionament de l'administració, al problema de l'accés a llocs de feina de l'administració catalana? S'hi pot veure també una crítica política —amagada en la sàtira— de certa administració catalana (classista i conservadora)? El que sí mostra en tot cas, és que l'autor té inquietuds lingüístiques no sols perquè va estudiar filologia catalana sinó perquè és un tema que, en general, interessa molt força catalans.

CONCLUSIÓ

Dakota era doncs una obra necessària dins del panorama dramàtic català dels anys noranta ja que l'autor va poder reconciliar la crítica amb el gènere còmic. Va tornar a col·locar la comèdia al lloc que li corresponia ja que va aconseguir que èxit comercial rimés amb text de qualitat literària. I encara que l'autor hagi repetit moltes vegades que es tractava només d'una comedieta sense pretensions, s'ha vist aquí que amagava bon nombre d'elements prou reveladors de la societat catalana contemporània. I és aquí on resideix probablement el seu mèrit. D'una obra anclada en un país concret, Catalunya, n'ha pogut fer un èxit internacional fàcilment exportable. Dit d'una altra manera, ha contribuït a la universalització de la cultura catalana. Què més se li pot demanar al jove dramaturg sinó que continuï treballant per tal d'oferir-nos més satisfaccions d'aquest tipus.

Bibliografia

BATLLE I JORDÀ, Carles (1999): *Combat (paisatge per a després d'una batalla)*, València, Teatre, Edicions 3i4, n° 45.

BELBEL I COSLADO, Sergi (1992): *Carícies*, Barcelona, El Galliner/Teatre, Edicions 62, n°127.

_____ (1990): *En companyia d'abisme*, Barcelona, Teatre/El Galliner, Teatre de l'Escorpí, Edicions 62, n°116.

_____ (1995): *Morir (un moment abans de morir*), XIX Premi Born de Teatre Cercle Artístic, Teatre, València, Edicions 3i4, n°39.

BENET I JORNET, Josep Maria: (1991), *Desig*, València, Edicions 3i4.

_____ (1994): *E.R*, Barcelona, El Galliner/teatre, Premi de la Crítica Serra d'Or.

_____ (1996): *Testament*, Barcelona, Teatre/El Galliner, Teatre de l'Escorpí, Edicions 62, n°149, ISBN 84-297-4105-4.

FOGUET, Francesc (2006): "Benet/Belbel: dramatúrgia 'enguionatjada'?", *Segon Col·loqui Europeu d'Estudis Catalans*, 19, 20, 21 de gener del 2006, Centre Du Guesclin Béziers, Université Paul Valéry — Montpellier III.

GALCERAN, Jordi, (1996): *Dakota*, Premi Ignasi Iglésias 1995, Barcelona, Institut del Teatre, Diputació de Barcelona.

_____ (2005a): "Tradició", *Pausa* (*tercera època*), Barcelona, n°21 (Juny 2005), p.75-76.

_____ (2005b): *El Mètode Grönholm*, Barcelona, Proa Butxaca.

GRAELLS, Guillem-Jordi (1996): "Una comèdia de comediògraf sense complexos" prefaci de *Dakota*, en GALCERAN Jordi, Premi Ignasi Iglésias 1995, Institut del Teatre, Diputació de Barcelona.

HARO TECGLEN, Eduardo (2004): "Ríase con ellos", *El País*, Madrid (11/01/2004), p.41.

SANCHIS SINISTERRA, José (1995): *¡Ay, Carmela!*, Madrid, Cátedra, Letras Hispánicas, n° 341.

POMPERMAYER, Sergi (1997): *Zowie*, Barcelona, El Galliner/Teatre, Edicions 62, XXV Premi de la Ciutat d'Alcoi, n°160.

DEL TEATRO AL CINE.
PALABRAS ENCADENADAS DE JORDI GALCERAN.

NATASHA LEAL RIVAS

Università degli Studi di Napoli "L'Orientale"

Introducción

La idea de llevar el teatro al cine no es nueva. Nació con el cine cuando éste era aún mudo. Muchos autores y empresarios, muchos actores teatrales, vieron en el cine el vehículo para aumentar su fama, para difundir su obra, para vender al público Esto explica casi todo el teatro filmado de la cuarta década del siglo XX. Pero explica también, ya en los años cincuenta, la existencia de films en los que ya no es posible hablar de trascripción mecánica sino de adaptación y, a veces, de recreación. No quisiera entrar en la discusión de la pertinencia o no de adaptar textos teatrales al cine; es evidente que la discusión se establece sobre dos discursos heterogéneos, dos formas expresivas disímiles. El binomio cine y literatura ha sido y es muy productivo, pero en cuanto a la comparación cine-teatro existe un elemento relevante que me interesa especialmente: el proceso de recepción. En el cine, la fragmentación de la acción en planos conlleva al espectador un proceso de construcción desde lo fragmentario a la totalidad, mientras que en el teatro, el espectador se comporta como una cámara de cine, modificando psicológicamente y fragmentando la totalidad de la escena que permanece constante. Al realizar un examen de estas obras tan dispares a la luz de una concepción general se debe reconocer al teatro y al cine como modos diversos del espectáculo dramático, a partir de los cuales habrá que empezar por examinar los fundamentos técnicos de ambas artes. Analizar sus distintos recursos, sus limitaciones, sus posibilidades con el objetivo de poder llegar a determinar un estilo de lo teatral y un estilo de lo cinematográfico bajo el enfoque interdisciplinar que ofrecen las adaptaciones literarias. Las ventajas que el lenguaje cinematográfico encuentra en el teatro para su adaptación son numerosas y evidentes, pero como bien resume Hernández Les (1993:71): "El cine adapta del teatro una forma de expresión, más que un relato, mientras que de la novela adapta un relato más que una forma de expresión". Aún así, hay que considerar que no toda obra teatral ofrece las

mismas posibilidades de adaptación fílmica.[1] No es mi objetivo presentar un estudio teórico de los distintos tipos de adaptaciones que se pueden establecer entre el texto dramático-guión-film, del cual ya existe un extensa y rica bibliografía, pero sí más adelante elegiré una metodología de análisis que dé cuenta del grado de adaptación de la obra *Palabras Encadenadas*.

Que en los últimos años, el cine español y, en particular, el cine en catalán haya puesto la mirada en su propia dramaturgia contemporánea como fuente para enriquecer su cinematografía no es un hecho casual o fortuito. Existen algunos antecedentes en la historia del cine español que resultan curiosos. La obra teatral más adaptada al cine se refleja en las 21 versiones de carácter bastante libre del *Don Juan tenorio* de Zorilla (1844). Pero lo más curioso, aunque no sorprendente, es que la segunda obra teatral con más versiones fílmicas corresponde a uno de los dramaturgos más internacionales del teatral catalán en su momento: Àngel Guimerà con 7 adaptaciones de *Terra Baixa* (1896)[2], quien volvemos a encontrar en un cuarto puesto con 5 versiones de *Maria Rosa*: 3 de España, 1 de Argentina y 1 de EE.UU. En cuanto a las preferencias de las adaptaciones teatrales llevadas a la pantalla, el autor teatral más adaptado es Carlos Arniches con 61, le sigue Alfonso paso con 37, mientras que el teatro catalán queda muy bien representado en un décimo puesto con las 18 versiones fílmicas de obras de Àngel Guimerà. Después de él se han seguido realizando adaptaciones cinematográficas de la literatura catalana aunque de forma muy esporádica, que quedaron como iniciativas aisladas dentro de la producción cinematográfica española[3]. En la siguiente tabla se puede observar como en medio siglo la literatura catalana, y sobretodo el género narrativo de algunos clásicos contemporáneos, llamó la atención de algunos cineastas.[4]

PERIODO	FILM	BASADO EN
1940-1950	*Don Juan de Serrallonga* (1948) de Ricardo Gascón	Novela homónima de Víctor Balaguer.
	El Señor Esteve (1948) de Edgar Neville	*L'Auca del senyor Esteve* de Santiago Rusiñol
1951-1960	*La hija del mar* (1953) de Antonio Momplet	Drama homónimo de Angel Guimerà
	Cañas y barro (1954) de Juan de Orduña	Novela homónima de Blasco Ibáñez

[1] En este sentido, Virginia GUARINOS (1996: 111-114) establece tres grados de adaptación según el grado de autonomía funcional. Un *grado cero* donde se sitúa el teatro filmado, un *grado medio* donde tiene espacio el teatro televisado, las telenovelas y las comedias de situación, y por último, un *grado pleno* para el cine teatralizado y el cine narrativo.

[2] De estas adaptaciones, cinco pertenecen al cine mudo y se rodaron en países como Argentina 1, México 1, EE.UU 1, Alemania 2 y España 2. Datos extraídos de la tesis doctoral de MONCHO AGUIRRE, Juan de Mata (2001), *Las adaptaciones de obras del teatro español en el cine y el influjo de éste en los dramaturgos*, que puede consultarse en formato digital en http://www.cervantesvirtual.com/FichaObra.html?Ref=4665

[3] El vaciado, que abarca un marco cronológico amplio, se ha realizado a través de la base de datos de películas que el Ministerio de Cultura ofrece a través de su página web: www.mcu.es

[4] Excepciones notables son *¡Ay, Carmela!* de Sanchís Sinisterra, en el teatro catalán, o *Bodas de Sangre* de Lorca llevadas al cine por Saura o *La casa de Bernarda Alba* adaptada por Mario Camus, en cuanto a la dramaturgia española.

1961-1970	*Elisabeth* (1968) de Alejandro Martí	Novela homónima de J. Mª Folch i Torres
1971-1980	*Por el imperio hacia Dios* (1979) de Juan Caño Arecha	"No hablaré en clase" de Dagoll-Dagom
1981-1990	*Crema* (1982) de J. Albert Soler / Melchor Planell	Poema *Romancó* de Miquel Martí i Pol
	Puño cerrado / Puny clos (1982) de Ildefons Duran	Un cuento de Pere Calders
	Bearn, o la sala de las muñecas (1983) de Jaime Chávarri	Novela homónima de Llorenç Villalonga
	Romance esteril / Idil·li xorc (1983) de Romà Guardiet	Cuento homónimo de Víctor Català
	Dinero negro (1984) de Carlos Benpar	Novela *De mica en mica s'omple la pica* de Andreu Martín
	Fanny "Pelopaja" (1984) de Vicente Aranda	Novela *Prótesis* de Andreu Martín
	Flor de pasión (1984) de Jose Luis Velasco	Novela *Aprende y calla* de Andreu Martín
	¡Ay, Carmela! (199) de Carlos Saura	Drama homónimo de Sanchís Sinisterra

Sin embargo, a partir de mediados de los ochenta, la literatura catalana suscita un creciente interés como filón creativo para el cine que se manifiesta plenamente en los noventa. Ha sido el teatro, y es aún hoy, el género en que el cine español y catalán han decidido renovar sus fuentes creativas, además de una manera regular.[5] Al respecto, quisiera destacar la iniciativa insólita dentro del cine catalán que inauguró Ventura Pons, quien después de varios films con guiones originales se adentró en el mundo de las adaptaciones literarias a mediados de los noventa, creando un discurso coherente y una progresión dramática en el cine y la literatura catalanas, nutriéndose excepcionalmente de textos teatrales de dos autores, entre otros como Lluís-Antón Baulenas, considerados paradigma del nuevo teatro catalán contemporáneo: Sergi belbel y Josep Maria Benet i Jornet.[6]

PERIODO	FILM	BASADO EN
1991-2005	*Actrius / Actrices* (1996) de Ventura Pons	*E. R.* de Joseph Maria Benet i Jornet
	Carícies / Caricias (1997) de Ventura Pons	Homónima obra de teatro de Sergi Belbel
	Morir (o no) (1999) de Ventura Pons	*Morir (un instant abans de morir)* de Sergi Belbel
	Krampack (2000) de Cesc Gay	Homónima obra de teatro de Jordi Sánchez
	Planta 4ª (2002) de Antonio Mercero	*Los pelones* de Albert Espinosa
	Palabras Encadenadas (2003) de Laura Mañá	*Paraules Encadenades* de Jordi Galceran
	El método Grönholm (2005) de Marcelo Piñeyro	*El método Grönholm* de Jordi Galceran

El hecho de que la literatura catalana, y el teatro especialmente, sean una "fuente inagotable" se corrobora con el informe presentado en la primera Muestra Iberoamericana de Derechos Audiovisuales sobre el estreno de películas en España entre enero 2002-junio 2005, donde se subraya que el género más adaptado es la novela, y los literatos catalanes son los que más ven sus obras en la pantalla, o en la telecolaboración entre cineastas y literatos que está

[5] A partir del año 1990 en la tabla se exponen únicamente los films basados en textos teatrales catalanes y no los basados también en otros géneros literarios catalanes dada la extensión que ocuparía dicha tabla.

[6] Declara el cineasta catalán "…que Benet construye unos personajes muy sólidos y que Belbel es un maestro de la renovación estructural del teatro. Y destaca que hay que señalar la literatura catalana como fuente inagotable de buenas historias" en CAMPOS VIDAL, Anabel, *Ventura Pons: la mirada libre*, Huesca, 2000, p. 24.

invadiendo la nueva producción cinematográfica española.[7] Y así, de la tabla precedente, a inicios del 2000 sorprende en el panorama cinematográfico 2 films basados en textos teatrales de uno de los dramaturgos catalanes que, irrumpió de forma meteórica en la dramaturgia catalana en los noventa. Desde que *Dakota* sube al escenario su obra teatral no ha dejado de representarse, hecho que sitúa a Jordi Galceran como uno de los autores más de moda no sólo en la escena catalana sino también con una proyección internacional única dentro del teatro de autor catalán, representando el panorama actual del teatro textual catalán junto con Sergi Belbel, Joan Barbero, Carles Batlle, Lluís-Anton Baulenas, Toni Cabré, Joan Casas, Joan Cavallé, Lluïsa Cunillé, Manuel Dueso, Jordi Peiró, Calixto Bieito, Francesc Pereira…

Pero no sólo es el rotundo éxito de Jordi Galceran, no sólo en Cataluña sino también a nivel nacional e internacional (sobre todo en Latinoamérica), lo que motiva este trabajo. Es cierto que sus dos últimos éxitos teatrales han sido adaptados al cine casi inmediatamente: *Palabras encadenadas* (1998) llevada al cine en 2003 y *El método Grönholm*, estrenada en el 2004 en la Sala Tallers del TNC, bajo la dirección de Sergi Belbel, y adaptada al cine el año pasado (2005). Ambas adaptaciones cinematográficas han gozado también de una buena crítica cinematográfica y de éxito por parte del público. Parece ser que el teatro de Galceran[8] nace casi inconscientemente (o no) para ser adaptado al cine, y concretamente su primera obra adaptada al cine, *Paraules Encadenades*, cumple los requisitos[9] que una obra teatral debe tener para realizar una adaptación cinematográfica.

En primer lugar, es importante que pueda desarrollarse en un contexto realista. En el texto teatral de Galceran no existe una concentración de situaciones o personajes, sólo 2 y un espacio cerrado; no necesita de la artificiosidad de los decorados lo que permite una gran libertad al director del film para recrear el espacio en su adaptación cinematográfica. Consecuentemente, consiente la obra que en el film se puedan incluir exteriores, todo un reto para el guionista y el director, ya que *Paraules Encadenades* se desarrolla en un sótano o garaje. La pretendida falta de elementos teatrales externos nos conduce a un texto dramático vertebrado por una historia. *Paraules Encadenades* es una historia muy bien estructurada a través de unos diálogos precisos y matemáticos que hablan de la crueldad de las relaciones sentimentales. Será una pareja, hombre y mujer, que a través de una relación de agresor-

[7] Declaraciones de *El País* el 12/11/2005, con motivo del *Encuentro sobre cine y literatura* en el Salón del Libro de Barcelona celebrado a finales del año pasado, bajo el siguiente titular: "Dos de cada 10 películas estrenadas en España están basadas en libros".

[8] No hay que olvidar que su trayectoria profesional también está ligada al mundo del cine como guionista desde 1985, y por tanto, domina y conjuga con gran versatilidad el lenguaje teatral y el fílmico.

[9] SEGER, Linda (1993), *El arte de la adaptación*, Madrid, Rialp, p. 71-73.

víctima intercambiable narran una historia que plantea un interrogante sobre la condición humana; sobre las difíciles y degenerativas relaciones interpersonales y/o sentimentales: el afán de infligir dolor, salvar nuestra propia cordura a través de la destrucción del otro. Así, la magia de la obra reside en los propios personajes, en sus pasiones, sus emociones, sus historias, en su personalidad, que se completa cuando conocemos al otro. De esta manera, Galceran amplia las posibilidades de su obra, ya que los temas humanos pueden expresarse con imágenes potenciando la carga significativa de la crueldad, la pasión, el dolor, el amor, el deseo, el odio, construyendo un discurso visual apoyado en los gestos, en la escritura de la cámara y en el montaje. La responsabilidad, pues del guionista y/o del director de cine, es decidir si su adaptación se colocará en el mismo plano que la obra y transcribirá sin alteraciones un texto escrito para el teatro pero influido por la estética del cine, o empezará por desmontarlo en todas sus articulaciones.

Análisis comparativo de *palabras encadenadas*

Para el análisis de la adaptación de *Palabras Encadenadas* he seguido un esquema metodológico general,[10] que dé cuenta de las formas del contenido del texto fílmico (T2) respecto del teatral (T1): selecciones, supresiones, comprensiones, añadidos tanto de acciones, personajes y escenarios. También debe reflejar las formas de la expresión en T1 y T2, es decir, la comparación de secuencias de acciones y hechos narrativos según la estructura de cada texto, y la sustancia del contenido en relación a materiales culturales, estereotipos aceptados como rituales de la vida cotidiana y rutinas susceptibles de adaptación.

El objetivo de mi análisis no trata descubrir las equivalencias en las formas artísticas o aislar los elementos propios del texto teatral y del film, ni tampoco emitir un juicio estético, sino describir las operaciones que el guionista y/o directora llevan a cabo con el texto de Galceran y señalar los procedimientos empleados para vehicular por medio del lenguaje visual las significaciones del texto dramático, considerando las acciones, los acontecimientos, los personajes y los escenarios. Este análisis se completa con el estudio comparativo de elementos del nivel discursivo como la enunciación, la estructura dramática, la estructura espacio-temporal y la clausura del relato.

[10] CHATMAN, Seymour (1990). *Historia y discurso. La estructura narrativa en la novela y en el cine*, Madrid, Taurus

Es obvio que cada texto literario requiere su propio análisis[11] y para dar cuenta de forma completa de los mecanismos del proceso de adaptación, iniciaré dando unos breves apuntes sobre los textos que se van a analizar para luego ir adentrando en los minuciosos detalles de la adaptación fílmica. Del texto dramático original, *Paraules encadenades* (1995), se ha analizado la edición en castellano[12] puesto que la adaptación fílmica se realizó en dicha lengua. Para entender el contexto de producción de la obra teatral es necesario arrancar desde los inicios de la trayectoria dramática de Jordi Galceran que en 1982 ya escribía comedias que se representaban en los círculos no profesionales. En 1995, gana varios premios teatrales: *Premi Ignasi Iglesias* del Instituto del Teatro de Barcelona por la obra *Dakota* estrenada en el Poliorama de Barcelona en la temporada 1996; y *XX Premi Born de Teatre* del Círculo Artístico de Menorca y *Premi Crítica "Serra d'Or"* por *Palabras Encadenadas*, estrenada posteriormente en enero de 1998 en el Romea de Barcelona. Ambos espectáculos recibieron el *Premio Butaca* a los dos mejores textos estrenados durante las temporadas 1996-97 y 1997-98. Estas pinceladas sobre los iniciales éxitos dramáticos de Galceran introducen las palabras de Rodolf Sirera que, en el prólogo de la edición en castellano de *Palabras Encadenadas*, resume el proceso de construcción dramática, no sólo de la obra que se analiza, sino de la dramaturgia de Jordi Galceran:

> Galceran es un autor que cuenta historias, construye personajes con historias y señas de identidad, (…) plantea conflictos y sugiere resoluciones (…) es un perfecto ordenador de sucesos (…) al finalizar la representación sabemos muchas cosas de los personajes, de sus motivaciones de sus actos.[13]

Palabras encadenadas es una obra con un notable dominio de la estructura dramática, perfecta, un solo tiempo, un solo espacio, un único conflicto. La funcionalidad de unos diálogos precisos, cortantes y muy agudos mantienen al espectador en vilo durante toda la obra, quien construye la obra paso a paso ya que el autor gradúa la información, desvelando poco a poco las verdaderas relaciones que unen a los personajes. Paso a paso la historia se hace más compleja.

Palabras Encadenadas clasificada dentro del género del drama se estrenó el 30/04/2003. Dirigida por Laura Mañá[14] e interpretada por Darío Grandinetti (Ramón), Goya Toledo (Laura), Fernando Guillén (Comisario Espinosa), Eric Bonicatto (Inspector Sánchez)

[11] Para el análisis de *Palabras Encadenadas* he seguido el esquema de análisis comparativo que SANCHEZ NORIEGA (2000) desarrolla en *Teoría y análisis de la adaptación* citado en la bibliografía.
[12] GALCERAN, Jordi (1999), *Palabras Encadenadas*, Madrid, ADE-Institut del Teatre de Barcelona.
[13] *Ibidem*, ps.12-13.
[14] Se estrena como directora con *Sexo por compasión* (1999) y como actriz la vemos en *Trece campanadas* o *Nowhere.*

se presentó al Festival de cine de Málaga (2003) obteniendo los premios a la mejor fotografía y al mejor guión. También al Fantasporto 2004 ganó el premio *Mélies*[15] a la mejor película fantástica europea:

> Encerrada en un sótano, Laura, una psiquiatra, contempla aterrorizada un vídeo en el que un hombre confiesa ante la cámara ser un asesino en serie. Es Ramón, un tipo aparentemente normal e inofensivo. Amordazada y atada en una silla, Laura reconoce a su exmarido. Ramón le propone jugar a las palabras encadenadas… Si ella gana, le dejará marcharse; si pierde, le sacará un ojo. Presa del pánico, Laura acepta. Así empieza esta historia de persecución, donde las reglas del juego cambian constantemente y no se sabe quien persigue y quien es perseguido.[16]

La película intenta mostrar igualmente un calidoscopio de cómo la verdad y la mentira se entremezclan en un estilizado juego de psicología verbal. La adaptación de la obra teatral fue realizada por el guionista Fernando de Felipe, en colaboración con la directora del film.[17] Al igual que el texto teatral, la directora descarga sobre los personajes toda la fuerza e intensidad de la trama para que sean ellos los que construyan la historia. Pero el entramado teatral que desarrolla Galceran en sus obras, y concretamente, en *Palabras Encadenadas* requiere una atención especial en cuanto a la adaptación fílmica. La elaboración minuciosa de los personajes, las estructuras dramáticas definidas y claras, los giros, el ritmo escénico, los golpes de efecto o la libertad de creación espacial juegan a favor de una adaptación cinematográfica que no necesita de muchos ajustes. De manera general, la cinta juega con los tópicos del género del *thriller*: policías, motivaciones del asesino, diálogos reveladores, marcada personalidad del asesino y de la víctima que en el texto teatral es más difuso. La directora utilizando el recurso del *flash-back* recompone una historia de suspense que se mueve entre dos planos: el primero, centrado en el secuestro de Laura y los juegos sadomasoquistas y psicológicos a los que la somete Ramón; el segundo, la introducción de dos personajes inexistentes en la obra teatral, un comisario y un policía, que se encargarán de interrogar a Ramón.

A través de una segmentación comparativa, por secuencias o capítulos, es posible más detalladamente dar cuenta de las correspondencias o diferencias de cada una de las estructuras del relato, dramático y fílmico. Como se ha dicho ya, la obra dramática presenta una estructura única perfecta: un solo tiempo, un solo espacio y un solo conflicto. Por ello, la segmentación de la estructura dramática en escenas se realiza atendiendo a otros elementos

[15] También obtuvo los galardones al mejor actor Darío Grandinetti, mejor guión y premio especial del jurado.
[16] Sinopsis argumental del film. *Palabras Encadenadas*, versión DVD (2003).
[17] Otros datos correspondientes a la ficha técnica de *Palabras Encadenadas*: Producción: Julio Fernández y Daniel Martínez de Obregón. Música: Francesc Gener. Fotografía: Xavi Giménez. Montaje: Luis de la Madrid. Dirección artística: Lu Mascaró.

escenográficos, extratextuales, como la iluminación, los movimientos de los personajes o la acción escénica en particular, denotada muchas veces por la posesión de poder de un personaje respecto del otro a través de los diálogos.

TABLA 1. ESTRUCTURA DEL TEXTO TEATRAL

ESCENAS	DURACIÓN	ESPACIO, TIEMPO Y ACCIÓN	PERSONAJES
Escena 1	Págs. 19-21	A oscuras 19 de algún mes Grabación de un vídeo (de hace 2 años)	Ramón
Escena 2	Págs. 22-26	Inconcreto (almacén o garaje) 19 de algún mes Laura amordazada y atada. Ramón habla	Ramón Laura
Escena 3	Págs.26 -34	Inconcreto (almacén o garaje) 19 de algún mes Laura atada. 1ª tanda de palabras encadenadas	Ramón Laura
Escena 4	Págs. 34-40	Inconcreto (almacén o garaje) 19 de algún mes Laura desatada. Ramón pretende terapia	Laura Ramón
Escena 5	Págs. 40-50	Inconcreto (almacén o garaje) 19 de algún mes Laura esposada a la mesa. Terapia.	Ramón Laura
Escena 6	Págs. 50-78	Inconcreto (almacén o garaje) 19 de algún mes Laura libre. Ramón reprocha el abandono de Laura. ESCENA DE UNA NUEVA GRABACIÓN DE RAMON. 2º juego de palabras encadenas propuesto por Laura	Laura Ramón
Escena 7	Págs. 78-90	Inconcreto (almacén o garaje) 19 de algún mes Laura pierde. Deseo de Ramón. Posible reconciliación.	Ramón Laura
Escena 8	Págs. 90-95	Inconcreto (almacén o garaje) 19 de algún mes Laura va hacia la puerta. Ramón la mata.	Ramón Laura

El texto teatral no presenta ninguna elipsis, que generalmente vienen marcadas por el tiempo transcurrido entre las escenas, exceptuando las que se marcan en las grabaciones de video sobre el tiempo de los asesinatos. Veremos luego las transformaciones de la estructura temporal.

La estructura de base del texto fílmico es la misma. Las elipsis temporales sirven para remarcar el pasado y el presente; el uso del *flash-back* y la introducción de exteriores acentúan las pausas que separan las secuencias de la historia principal. La película está flanqueada por un prólogo y un epílogo que, al margen de la funcionalidad enunciativa que desempeñan, proporciona al texto una organización circular, respetando la estructura del texto teatral.

TABLA 2. ESTRUCTURA DEL TEXTO FÍLMICO

CAPÍTULO FÍLMICO	DURACIÓN MINUTOS	ESPACIO, TIEMPO Y ACCIÓN	PERSONAJES
Cap.1. Prólogo	8:35	MONITOR TV. Grabación de un vídeo. SÓTANO Inexistente referencia temporal Laura amordazada y atada. Ramón anuncia que la matará. La salida de Ramón del sótano presupone un espacio superior anexo de una casa.	Ramón

Cap.2 Encadenando palabras	8:35-16:18	SÓTANO. Inexistente referencia temporal Laura atada, intenta escapar. Ramón le propone jugar a las palabras encadenadas. Ella pierde el juegoy Ramón cobrarse el premio, sacándole a ella un ojo	Ramón Laura
Cap.3 Investigando	16:18-23:10	UNIVERSIDAD. Referencia temporal presumiblemente de mañana. (Presente del film). Ramón da clases en la universidad. COMISARÍA DE POLICÍA. Tiempo continuo a la secuencia anterior. El comisario pregunta a Ramón sobre la desaparición de Laura. SÓTANO. Inexistente referencia temporal. (Flash-back) Laura pide a Ramón la revancha en el juego. Se reinician las palabras encadenadas. Gana Laura y exige su premio: una llamada de teléfono	Ramón Inspector Sánchez un policía Comisario Espinosa Laura
Cap.4 Reproches	23:10-30:47	SÓTANO. (flash-back atemporal) Ramón decide no marcar y rompe el teléfono. Laura exige que le desate y él lo hace. Ella intenta escapar y cae al suelo. COMISARÍA. Sigue el interrogatorio sobre la desaparición de Laura. El inspector Sánchez entra con un informe y resume (voz en off) el registro realizado en CASA DE LAURA (secuencia flash-back). El comisario informa a Ramón de ser el principal sospechoso. SÓTANO. (Flash-back temporal: 19 de algún mes). Ramón le recuerda a Laura que es el día de su aniversario de boda. Le pide a Laura (psicóloga) una terapia psicológica. Ella se niega y Ramón la encadena a una mesa, él se sienta en un sillón frente a ella.	Laura Ramón Comisario Espinosa Inspector Sánchez Policias
Cap.5 Revelaciones	30:47-38:46	SÓTANO. (Flash-back). Ramón inicia la terapia interrogando a Laura sobre los motivos de su separación y el divorcio. SALA TRIBUNAL. La voz en off de Ramón cuenta las mentiras de Laura en el proceso de divorcio. SÓTANO. (Flash-back) Ramón exige que reconozca sus mentiras. COMISARÍA. El comisario le enseña a Ramón la foto de una mujer deshollada. SÓTANO. (Flash-back) Laura esposada a la mesa. Terapia. Le pregunta a Ramón si ha matado a la mujer. Ramón confiesa que hay más muertes y que todas pertenecen a un plan: hacer creer a la policia la figura de un asesino en serie para que él no resulte sospechoso de la muerte de Laura.	Ramón Laura Juez y abogados Comisario Espinosa
Cap.6 Acusado	38:46-44:50	COMISARÍA. La policia muestra a Ramón el vídeo inicial donde confiesa haber matado su primera víctima. Ramón se defiende diciendo que la cinta ha sido manipulada. PASILLOS DE LA COMISARIA. El comisario y el inspector deciden seguir presionando a Ramón. Creen que al final confesará su culpa. LAVABOS DE LA COMISARIA. Ramón se refresca para relajarse del interrogatorio. Entra el inspector Sánchez para acompañarlo nuevamente a la sala del interrogatorio. SÓTANO. (Flash-back) Laura continua preguntando a Ramón para entender el comportamiento trastornado de su ex marido y los posibles abusos sexuales realizados contra las víctimas. COMISARÍA. Ramón acepta que secuestró a Laura...pero para jugar a las palabras encadenadas y nada más.	Comisario Espinosa Inspector Sánchez Ramón Laura
Cap.7 Confesión	44:50-50:10	COMISARÍA. La voz en off de Ramón cuenta como engañó a Laura para llevarla a su casa para jugar a las palabras encadenadas, diciéndole que la madre de él estaba enferma. La secuencia fílmica muestra un secuestro en un parking y el traslado de Laura inconsciente a casa de él. Ramón sigue declarando... SÓTANO. (Flash-back) Laura pide ver un vídeo y Ramón le proyecta la narración del asesinato de un niño.	Ramón Comisario Espinosa Laura
Cap.8 Debate	50:10-57:11	SÓTANO. (Flash-back) Mientras Ramón baila con Laura, ella le acusa de que todo es un montaje. Exige a Ramón que la libere. COMISARÍA. Ramón intenta hacer creer a la policia que todos los vídeos, fotos y pruebas que lo inculpan fueron un montaje para asustar a Laura y vengarse de ella...una broma pesada. SÓTANO. (Flash-back) Ramón pretende que Laura confiese que mintió en el divorcio	Laura Ramón Comisario Espinosa
Cap.9 Investigando	57:11-65:48	SÓTANO. (Flash-back) Ramón confunde a Laura sobre la verdad o no de los asesinatos. COMISARÍA. Ramón cuenta que la foto es un montaje. SÓTANO. (Flash-back) Laura asustada pide ser liberada. Le propone a Ramón jugar nuevamente a las palabras encadenadas, reproponiendo las normas del juego. Laura pierde. Ramón exige su premio: ella. COMISARÍA. Ramón narra las extravagancias sexuales de su ex mujer (el inspector recuerda algunos objetos sexuales encontrados en casa de Laura durante el registro) SÓTANO. (Flash-back) Intento fallido de Ramón de hacer sexo con Laura. Ella finalmente confiesa que el motivo del abandono fue que descubriera que era homosexual.	Ramón Laura Inspector Sánchez
Cap.10 Registro	65:48-72:40	COMISARÍA. El comisario exige a Ramón saber dónde está Laura. Ramón contesta que su mujer se habrá ido. Una policia confirma que la foto de la víctima deshollada es un montaje. El inspector le pide al comisario registrar la casa de	Comisario Espinosa Ramón

		Ramón aún sin orden judicial. EXTERIOR DE LA COMISARIA. De noche. Llueve. Una patrulla se dirige a casa del sospechoso. EXTERIOR DE LA CASA DE RAMÓN. De noche. Continua lloviendo. El inspector y otro policia buscan cómo entrar en la casa. COMISARÍA. El comisario recompone los argumentos de la declaración de Ramón para ganar tiempo. INTERIOR CASA DE RAMÓN. La policia a oscuras registra la casa hasta encontrar el sótano...vacío. Descubren un mensaje en el contestador de Ramón.	Inspector Sánchez Policía
Cap.11 Plan	72:40-76:40	COMISARÍA. Una policía avisa al comisario que el inspector quiere hablar con él. Le pone la grabación del mensaje; un mensaje manipulado donde Laura cuenta que su desaparición ha sido organizada para inculpar a Ramón. Después de la escucha Ramón queda libre de los cargos. SÓTANO. (Flash-back) Ramón confiesa a Laura que nada es un montaje y que todo ha sido planeado para matarla. COMISARÍA. Ramón se dispone a salir de la comisaría. Baja por el ascensor que marca la cuenta atrás del descenso. SÓTANO. (Flash-back) Ramón con un cuchillo en mano realiza la cuenta atrás para asestarlo contra Laura. Lo clava sobre la mesa. COMISARÍA. Ramón sale del ascensor.	Policía Inspector Sánchez Comisario Espinosa Laura Ramón
Cap.12 Desenlace	76:40-83:10	SÓTANO. (Flash-back) Laura se dirige hacia la puerta del sótano, la abre e inicia a subir las escaleras. EXTERIOR. Ramón conduce su coche. SÓTANO. (Flash-back) Laura grita y exige que Ramón le abra la puerta cerrada de arriba. Se da cuenta de que está atrapada. Mientras Ramón la graba con una cámara de vídeo. EXTERIOR. Ramón llega a su casa. Se asegura que la policía ha escuchado el mensaje en el contestador y sonríe satisfecho. Una foto de su madre introduce una minisecuencia de la muerte de ella por asfixia a manos de su hijo. COMISARÍA. Comprueban que efectivamente la llamada a casa de Ramón ha sido realizada desde el móvil de Laura. CASA DE RAMÓN. El asesino se sienta en su sofá para ver la última grabación de Laura. Grabación de vídeo y secuencia de imagen se confunden y muestra en primer plano como Ramón le asesta con un cuchillo y Laura cae muerta. Ramón inicia a besarla y desnudarla. El monitor de la televisión muestra la escena final.	Laura Ramón Inspector Sánchez Comisario Espinosa
Créditos	83:10-90:00		

Del análisis de los procedimientos de adaptación, en primer lugar, me detendré en el plano enunciativo. ¿Qué transformaciones generales el autor fílmico ha operado sobre el material literario? El éxito del teatro de Galceran no sólo lo corroboran sus obras; la elección de los títulos para sus obras es siempre acertada, impactan y enganchan la curiosidad del espectador. En este caso, la adaptación fílmica mantiene el título del texto dramático.

En relación al tiempo del enunciado y tiempo de la enunciación, el texto teatral contiene didascalias o acotaciones imprescindibles para la puesta en escena y para la comprensión del desarrollo de la acción dramática. Se deja gran libertad al eventual director teatral a la hora de la puesta en escena, y como no también al guionista y director de la versión fílmica. Las acotaciones dramáticas nos dan apenas información genérica sobre los personajes (*el hombre enciende las luces… es un psicópata… junto a él tiene a una chica con ojos de pánico, atada a una silla y amordazada*); los espacios dramáticos y los objetos (*además del monitor de tv con el aparato de vídeo debajo, hay una mesa larga, maciza… un mueble bajo y otra silla. En una de las paredes una balda con una veintena de cintas de vídeo, unos cuantos libros –entre ellos el diccionario de la RAE, 21ª edición, una polaroid y un teléfono*).

No hay acotaciones de inicios de escena donde se dé cuenta del momento del día, del tiempo transcurrido o del lugar, excepto la descripción anterior. Sólo a través de los diálogos se señalan puntualmente los movimientos de Ramón y Laura, las actitudes o estados de ánimo, las acciones, los ruidos, etc. Como ya se ha apuntado, las escasas anotaciones otorgan una gran libertad a Laura Mañá para poder adaptar sin dificultad tanto el espacio como el *tempo* de la película, extrayendo y aprovechando al máximo como fuente de información, el contenido de los diálogos.

El texto fílmico, en coherencia con el teatral, carece de focalización interna desde algún personaje y, en su conjunto, podemos decir que se trata de un relato de focalización externa donde el espectador no sabe más que los personajes y la narración tiene lugar estrictamente a través de los diálogos.

En cuanto a las transformaciones en la estructura temporal, en la obra teatral la duración de la acción es imprecisa, un día, unas horas, semanas… El tiempo de la acción es único y en este caso podría coincidir el tiempo dramático con el tiempo de la representación. Sabemos que es día 19 y lo descubrimos después de un buen rato:

> EL PSICÓPATA. – Es un diario. Siempre grabo una cinta. Esta es de hace justo dos años.
> (p. 22)

> RAMÓN. – (Interrumpiéndole) ¿qué te apuestas a qué no sabes qué día es hoy?
> LAURA. – ¿Hoy?
> RAMÓN. – Sí.
> LAURA.– Pues, hoy es diecinueve… (Cae en la cuenta) Nuestro aniversario.
> (p. 45)[18]

En el texto fílmico hay una dilatación del tiempo, aunque la primera referencia temporal aparece antes que en el relato teatral, fruto de la manipulación de las acciones del relato a la hora de la adaptación. Pero si en el texto teatral existe un único tiempo impreciso y presente donde los dos personajes existen, el texto fílmico y el uso de la técnica del *flash-back* juega con el tiempo desdoblando la historia principal en los dos planos mencionados anteriormente entre presente y pasado, jugando asimismo con la intriga del espectador, quien deberá al igual que en teatro mantener un papel activo para recomponer la trama.

Al igual que el tiempo, el espacio teatral es único, con claustrofóbicas características:

> *El espacio en el que se sitúa la acción es inconcreto. Puede ser un almacén o un garaje… En todo caso, un lugar aislado. Al fondo hay una puerta cerrada: la única salida.*[19]

[18] Galceran, Jordi (1999), *Palabras Encadenadas*, Madrid, Ade-Institut del Teatre de Barcelona.
[19] *Ibidem*, p.22.

En algunos momentos este espacio exclusivo se rompe por alguna acción que tiene lugar fuera del espacio escénico principal y que se deduce de las acotaciones y de ruidos y juegos de luces en escena:

> *(Laura sale por la puerta. Ramón mira el cuchillo en la mesa. Se enciende la luz de la sala contigua.)*
>
> *(El monitor de televisión se enciende. A partir de ahora seguimos la escena que tiene lugar en la habitación contigua a través de la cámara fija que ha puesto en marcha Ramón, y cuyas imágenes y sonidos nosotros vemos y oímos en el monitor.*(…)[20]

Con respecto a los espacios indicados de la obra teatral el texto fílmico, utilizando distintas opciones de cuadro y encuadres, realiza los siguientes cambios más importantes. En primer lugar, el film omite dicha sala contigua donde tiene lugar la última escena, pero crea otros espacios en pantalla que aparecen sugeridos en la obra como espacios dramáticos contiguos al espacio escénico: escaleras, otra puerta de salida del sótano que lleva a la casa de Ramón. Otro aspecto relevante, es la ampliación del espacio principal –el sótano- con la inserción de espacios adyacentes sobreentendidos (la casa, el jardín, el salón, las escaleras…) y los exteriores que dan forma al espacio dramático sugerido e imaginado (el aparcamiento donde se secuestra a Laura, la carretera, el tribunal de divorcio, la universidad donde trabaja Ramón o la comisaría de policía). Este último es un espacio fílmico creado para romper la unidad espacial dramática y conformar sobre él un doble plano narrativo. Así lo manifestaba Fernando de Felipe, guionista de *Palabras Encadenadas*, en el *making-off* de la película declarando que "lo difícil fue romper esa maquinaria teatral y convertirla en cinematográfica. La adaptación se planteó como un juego de estilo, siendo fiel al espíritu (de la obra)". El texto teatral aparece reorganizado en función del doble juego temporal que propone la película: el tiempo pasado, el secuestro y asesinato de Laura (la trama dramática del texto teatral) y el tiempo presente, el que acontece en la comisaría, donde a través del interrogatorio se intentan reconstruir los hechos –la historia principal.

Otros procedimientos utilizados por el lenguaje visual para adaptar el texto dramático de Galceran pueden ser las supresiones de acciones, diálogos, episodios completos, descripciones o personajes. Al respecto, los protagonistas en la obra de teatro desarrollan algunos temas que en la película se esbozan o simplemente se suprimen. Mientras que Galceran elabora hipotéticamente las causas de la patología de Ramón a través del personaje de Laura (ps. 41-43), en la película no se explican las posibles causas de la psicosis de Ramón

[20] *Ibidem*, p.93 y p. 94 respectivamente.

sólo se apunta su trastorno como elemento de caracterización del rol perverso y manipulador del protagonista. Otra supresión del texto dramático, la enumeración de los motivos de Laura para separarse de Ramón (ps. 47-50) y que en la película se reducen a meras menciones en la escena del proceso de divorcio. Además, hay una traslación de características de los personajes: Laura acusa a Ramón de haber sido un pervertido sexual en su matrimonio (ps. 50-57). La desviación sexual de Ramón, en la película aparece transferida al personaje de Laura donde algunas secuencias descubren de forma indirecta que ella pudiera prestarse a determinados juegos sexuales.

Las compresiones, es decir, acciones o diálogos condensados en el texto fílmico también afloran en *Palabras Encadenadas*. El monólogo de Ramón, de más de 40 líneas (ps. 52-53), sobre las injusticias que considera que sufrió durante el proceso de divorcio, en el texto fílmico se comprimen en tres frases en una escena donde se sobreponen dos secuencias distintas: Laura declarando ante el juez, imagen que evoca Ramón para reprochar a Laura en el sótano su manipulación:

> *…golpes en la cabeza… su comportamiento sexual no era demasiado normal…* ¿qué significa no era demasiado normal? (…) ¿con qué derecho? (…) *quería meterme cosas, me escupía.* Se te debería de caer la cara de vergüenza. […] no dijiste ni una palabra sincera…[21]

En cuanto a transformaciones en los personajes o en las historias, la adaptación fílmica muestra algunos cambios en los rasgos de los personajes y en las relaciones entre ellos. La primera transformación que encontramos es justo al inicio tanto del texto teatral como del film: la profesión y la edad del protagonista masculino. Galceran ve en Ramón un funcionario del Ministerio de Agricultura, de 37 años. El lector teatral imagina probablemente un hombre poco atractivo, un personaje gris y tal vez autómata, aburrido y poco interesante. La profesión generalmente es uno de los rasgos fundamentales de caracterización de un personaje y está vinculada a un imaginario sociocultural y a ciertas pautas de identificación. Así pues, un funcionario es diametralmente opuesto a la imagen que se nos ofrece de Ramón en la película; un profesor de estética y filosofía en la universidad. Supuestamente, un hombre culto e inteligente, atractivo, interesante también por su profesión, con una cierta madurez (Ramón en el film tiene 42 años), cuya personalidad se desvela desde el principio enigmática. Además, un rasgo también típico de muchos personajes del cine negro, el misterioso y posible asesino es un hombre que mantiene ciertos vicios, como el de fumar, marcando sus estados de ánimo

[21] La cita corresponde al guión fílmico cotejado con el texto dramático, cuyas supresiones se han marcado con paréntesis. La voz en *off* de Laura, marcada en cursiva, corresponde al plano secuencial del juzgado, mientras que el resto de la cita corresponde a la voz de Ramón en el plano del sótano.

o su status de poder y control. Una característica que en el film mantiene una significación evidente. Cierto es que el autor teatral no define con esta característica a Ramón, pero la libertad del texto dramático no lo impediría.

La madre de Ramón no la suponemos muerta en el texto teatral, mientras que en la adaptación se hacer ver que es el propio Ramón el asesino de su madre. Un acto que subraya en la película la relación de oposición entre los personajes. Su trastornado carácter delimita nítidamente un personaje cruel, malvado y sin escrúpulos hecho por las circunstancias. En este sentido, creo que el film altera de manera poco acertada las relaciones de los personajes respecto del original dramático. Galceran presenta en su obra una relación ambigua entre dos personajes, hombre/ mujer, que podrían intercambiarse los roles y sus rasgos definidores en un eje de oposición siempre intercambiable: amor/ odio, bien/ mal, cordura/ locura, agresor/ víctima, deseo/ afecto…Y aunque Ramón confiesa haber matado, con cínica indulgencia y sin ningún tipo de remordimientos, el espectador teatral incluso podría justificarlo como una víctima de sus propios actos ante el crimen final contra Laura. La versión cinematográfica descuida esta ambigüedad, este continuo intercambio de roles que a mi entender es uno de los aspectos más brillantes de *Palabras Encadenadas* presente en la construcción de los diálogos y de los personajes. Desde el principio del film, ya se nos pone en la pista de que el personaje masculino de Ramón es el malo, agresor y trastornado exmarido que acaba matando por venganza a su mujer, Laura…sensual y bella, racional y víctima en este juego encadenado a dos. La directora encuadra a sus personajes dentro de los cánones de los films de suspense, personajes muy bien definidos y que Galceran presenta nítidamente en su texto teatral, pero también descubre casi desde el principio la intriga y el desenlace que el texto teatral sabe mantener hasta sus últimas líneas.

En el plano discursivo, encontramos transformaciones, sobre todo, que alteran el orden de los diálogos del texto dramático, presentando en el film un orden distinto de los contenidos dramáticos. La principal transformación se encuentra en el nudo de la trama dramática. El film resume y altera los diálogos teatrales:

SECUENCIA FÍLMICA	**TEXTO TEATRAL**
Ramón comunica a Laura que es día diecinueve, su aniversario de boda.	p. 45-46
Ramón pretende que Laura le cure con una terapia. Si ella no consiente, él la matará.	p. 35
Negativa de Laura a realizar un tratamiento	p. 46
Ramón esposa a Laura a la mesa y ella acepta tratarle, pero no sabe cómo	p. 40-41
Ramón inicia su propio tratamiento exigiendo a Laura explicaciones sobre su separación	p. 46-47-48
Ramón (voz en off) cínicamente esgrime los argumentos que Laura utilizó en el divorcio, perjudicándole a él.	p. 52-53
Laura reconoce que no fue un divorcio amistoso	p. 49
Laura no le guarda rencor a Ramón después del divorcio, pero él sí.	p. 54
AÑADIDO. En la comisaría, Ramón es interrogado por la desaparición de Laura. Se le muestra la foto de una mujer desollada.	

FLASH-BACK. Laura se interesa por los posibles asesinatos cometidos por Ramón y la ocultación de los cuerpos	p. 34-39
AÑADIDO. De nuevo en la comisaría, Ramón niega que la foto sea de Laura	
FLASH-BACK. Laura pregunta si Ramón ha mantenido relaciones sexuales con las víctimas	p. 44-45
En la comisaría Ramón narra el secuestro de Laura para jugar a las *Palabras Encadenadas* (Desarrollo y transformación de diálogo directo a narración)	p. 36
FLASH-BACK. Laura sigue con el obligado tratamiento a Ramón	p. 58

A través de las transformaciones, podemos dar cuenta de otros procedimientos de adaptación aplicados al texto de Galceran. Me refiero al desarrollo, completo o no, de acciones implícitas o sugeridas (por ejemplo en *off*) de acciones breves, de acciones de contexto o rasgos de personajes. En la película, el secuestro de Laura narrado por Ramón en la comisaría es un desarrollo completo de una acción sugerida:

> LAURA.- ¿Por qué me has traído aquí?
> RAMÓN.- Tú eras la única persona que me podía ayudar y te negabas a hablar conmigo. No me has dejado otra opción. (grita) ¡Siéntate!
> LAURA.- (sentada) Me siento, me siento… Me lo deberías haber dicho.
> RAMÓN.- (alterado) ¿Decirte qué? Si ni tan siquiera te ponías al teléfono. Me he pasado dos años llamándote. He tenido que hacer las mil y una para conseguir tus números de teléfono cada vez que te los cambiabas…[22]

En cambio, la secuencia del divorcio no es un desarrollo sino una visualización de una acción sugerida en el texto literario y explicitada en el texto fílmico. Mientras Ramón recuerda a Laura su declaración ante el tribunal, leyendo en una libreta en el texto teatral, la adaptación cinematográfica explota esta acción y crea una escena desarrollada en un tribunal pero siempre respetando el original, pues se utiliza la voz en off de Ramón.

Distintos son los añadidos en un film respecto de su original. Estos marcan la presencia del autor fílmico, pues aparecen secuencias no presentes en el texto teatral o añadidos de informaciones, diálogos y/o episodios significativos para el film. Los más importantes y por orden secuencial destacaría el interrogatorio de Ramón en la comisaría, la narración del secuestro de Laura en un aparcamiento, el registro de la policía en casa de Laura buscando pruebas sobre su desaparición, el registro no autorizado de la casa de Ramón y la escena final del film. En ésta, Ramón organiza un montaje para hacer creer a la policía que Laura se ha burlado de todo el mundo, queriendo incriminar a su exmarido y, absuelto de toda sospecha, en su casa lo celebra con la cinta que muestra cómo mató a Laura (última escena del texto teatral).

Por último, quisiera destacar las sustituciones equivalentes que presenta el film, es decir, aquellos elementos originales más relevantes del texto fílmico que proporcionan significaciones equivalentes a las de elementos omitidos del texto teatral. En primer lugar, la

[22] Galceran, Jordi (1999), *op.cit.*, p. 36.

modificación de los diálogos, suprimidos, añadidos o alterados, ya mencionada, proporciona una dosificación informativa de la trama. Ya hemos dicho que los diálogos del film resultan menos teatrales, aunque la puesta en escena mantiene la "teatralidad" de la obra, y la disposición de los diálogos opera a favor de la progresión dramática, incrementando la tensión y dureza de los enfrentamientos entre los personajes. El juego de la cámara cinematográfica en primeros planos transmite la tensión, el juego de poder entre los personajes. El interior subterráneo no identificado muestra una metalizada escenografía post-industrial, cuyas tonalidades de la fotografía dominan entre el gris y el verde, componiendo un decorado aséptico, glacial, con pocos muebles compuestos de materiales fríos. Aparte del acuario, el espejo y la metáfora del ambiente, todos los demás elementos son silenciosos, neutros y artificiales. La escenografía del film no recoge luz natural en el interior del sótano, lo cual permite un refuerzo de la significación de los elementos antes citados a través de la luz artificial del neón. Como contraste el vestido rojo de Laura y el también suelo rojo (bajo de él se esconde un depósito de cal viva) fácilmente identificables con el imaginario de la víctima. La presencia de exteriores también contrasta con la claustrofóbica escenografía, enriqueciendo el relato fílmico. *Palabras Encadenadas* es un involuntario encadenamiento de asociaciones que nos descubre distintas conexiones freudianas, elementos escondidos del subconsciente que afloran cuánto más compulsivo es el pasarse la palabra. Mediante la profundidad de foco y una escenografía monocorde, el movimiento de la cámara va construyendo una sólida unidad espacio-temporal, a través de un desarrollo ininterrumpido en que el principio y el fin se oponen y equivalen simétricamente. El escenario resulta una enorme caja de resonancia para las voces y la plástica se subordina a la palabra, a su realidad sensual en la voz de los actores.

El film se abre y se cierra como la obra teatral: con un monitor de televisión y una grabación. La apertura se realiza con un desfocalizado primer plano de un que transmite la imagen de un ojo que se engrandece lentamente. La voz de un hombre, Ramón, que habla de sí mismo a través de un ininterrumpido monólogo que nos muestra el recorrido vital de un hombre de unos 40 años de sospechosa normalidad. El encuadre se agranda, primero sobre algunos detalles de su cara, y luego gradualmente a un plano a la americana, donde lo descubrimos sentado y luego nuestra ingenuidad nos muestra el engaño en que se encuentra el espectador: se interrumpe la grabación improvisadamente y sobre el monitor apagado se refleja la imagen de una mujer atada y amordazada a una silla. Sin embargo, el desenlace de la película añade algunas variaciones que resuelven de forma diferente el final de la obra teatral.

El texto de Galceran mantiene abierto el final que pueda tener Ramón después de cometer el asesinato de Laura, además de no mencionar que la madre de Ramón está muerta. Mientras que la escena final de la película presenta a un psicópata capaz de engañar a la policía y quedar libre de toda sospecha, no sólo sobre el asesinato de Laura sino también el de su madre y el de los otros 18 posibles cometidos con anterioridad.

CONCLUSIONES

Aunque la adaptación de Fernando de Felipe y Laura Mañá no preserva intacta la estructura teatral, la finalidad de la directora era acentuar hasta el máximo la dramaticidad de las situaciones, conservar no un determinado diálogo o discurso, sino la tensión en que se desarrolla el conflicto, la oposición de los personajes y la revelación de un mensaje mediante la dialéctica de sus relaciones. De ahí que pusiera por encima de todo la concentración dramática. El recurso cinematográfico del *flashback*, que rompe la linealidad dramática de la obra, ha permitido ampliar la nómina de personajes y el único espacio dramático, modificando y jugando también con el tiempo escénico. El pasado se confunde con el presente, de la misma manera que la verdad y la mentira de los acontecimientos en dos tiempos diferentes centrados en los diálogos. La idea de la ficción fílmica es alejar el espectador de la escena principal, el sótano. Pero el suspense se ralentiza a causa del ritmo a veces relajado y poco realístico.

La forma general de la obra sufre en sus manos y en las de su guionista una simplificación que es por un lado estilización y por otro empobrecimiento. Como se ha dicho, para romper la estructura dramática compacta y cerrada de *Palabras Encadenadas*, además, se han suprimido algunos pasajes, alterado el orden de algunas acciones e introducido exteriores y nuevos personajes. Estos cambios en la adaptación confieren un carácter más firme al film, pero más superficial respecto de la propuesta de Galceran. Un autor que trabaja con la imaginación, a la que guía por procedimientos que disuelven las convenciones espacio-temporales del teatro realista. Para apelar a la imaginación, Galceran se vale incluso de recursos de origen cinematográfico, desarrollados con tal audacia, que podrían recuperarse en el cine como recién inventados. No obstante, la película recoge la esencia del texto teatral: la idea del juego como metáfora de las relaciones humanas, siempre presente en las obras de Galceran, pero no la explota al máximo. Los personajes teatrales y fílmicos juegan entre sí y este juego se traslada al espectador, quien es invitado a participar, a intentar descubrir la verdad y la mentira, si es posible. Para ello, la tensión dramática reside en los diálogos más

que en los ambientes, es decir, en la historia que presenta un planteamiento, un nudo y un desenlace perfecto, y que la película no acaba de resolver aunque el cine tiene los recursos necesarios. En todo caso, no es extraño que el cine haya pensado en adaptar a Galceran cuando el teatro contemporáneo nacional e internacional también lo hace. En su teatro la palabra ostenta el poder creador, concediendo el autor una libertad generosa a la recreación de sus textos; en definitiva, a la adaptación.

BIBLIOGRAFÍA

CAMPOS VIDAL, Anabel (2000), *Ventura Pons: la mirada libre*, Huesca.

CAPARRÓS LERA, José María (1999), *El cine de nuestros días: (1994-1998)*, Madrid, Rialp.

_____ (1999), *Historia crítica del cine español: (desde 1897 hasta hoy)*, Barcelona, Ariel.

CHATMAN, Seymour (1990). *Historia y discurso. La estructura narrativa en la novela y en el cine*, Madrid, Taurus.

CHEN, Ning (2004), *Adaptaciones del teatro español al cine (1975-2003): teoría y práctica*, Cantoblanco, Universidad Autónoma de Madrid. Servicio de Publicaciones.

FERNÁNDEZ. HEREDERO, Carlos (1999), *20 nuevos directores del cine español*, Madrid, Alianza.

_____ (1997), *Espejo de miradas: entrevistas con nuevos directores del cine español de los años noventa*, Madrid, Festival de Cine de Alcalá de Henares.

GALCERAN, Jordi (1999), *Palabras Encadenadas*, Madrid, Ade-Institut del Teatre de Barcelona.

GOMEZ, M. Asunción (2000), *Del escenario a la pantalla: la adaptación cinematográfica del teatro español*, Valencia.

_____ (1998), *Estrategias metatextuales en el teatro y cine españoles: Bodas de sangre y ¡Ay, Carmela!*, Episteme, Madrid.

GÓMEZ VILCHES, José (1999), *Cine y literatura: Diccionario de adaptaciones de la literatura española*, Málaga, Ayuntamiento de Málaga.

GUARINOS, Virginia (1996), *Teatro y cine*, Sevilla, Padilla Libros.

HERNÁNDEZ LES, J. (1993), *Cine e literatura: a especificidade da imaxe visual*, A Coruña, Xunta de Galicia.

JAIME, Antoine (2000), *Literatura y cine en España*, Cátedra, Madrid.

LOZANO MORENO, Susana (2004), *La adaptación cinematográfica y el lenguaje del cine frente a la literatura y el teatro*, Madrid, Liceus / Servicios de Gestión y Comunicación, S.L.

MONCHO AGUIRRE, Juan de Mata (2000), *Las adaptaciones de obras del teatro español en el cine y el influjo de éste en los dramaturgos*. Tesis doctoral en edición digital en http://www.cervantesvirtual.com/FichaObra.html?Ref=4665

RIOS CARRATALÁ, Juan Antonio (2003), *Dramaturgos en el cine español (1939-1975)*, Alicante, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Alicante.

_____ (1996), *Relaciones entre el cine y la literatura: el teatro en el cine*. 3º seminario, Universidad de Alicante, Secretariado de Publicaciones.

RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir/ MORENO, Julio L., "Cine y teatro: planteo de un problema" en Film. Publicación de Cine Universitario, Montevideo, nº 10 (diciembre 1952), pp. 25-31.

ROMERA CASTILLO, José (ed.) (2002), *Del teatro al cine y la televisión en la segunda mitad del siglo XX: Actas del XI Seminario Internacional del Instituto de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías de la UNED*, Madrid, Casa de América, 27-29 de junio de 2001. Madrid, Visor Libros.

SÁNCHEZ NORIEGA, Jose Luis (2000), *De la literatura al cine: Teoría y análisis de la adaptación*, Barcelona, Paidós.

UNA DRAMATÚRGIA DESACOMPLEXADA, O L'ALTRA CARA DE LA MONEDA. APROXIMACIÓ CÒMPLICE A L'OBRA DE JORDI GALCERAN

PERE RIERA

Dramaturg i professor de Teoria Teatral

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 dramatúrgia 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 sostracció heretat de Sanchis Sinisterra, o Carles Batlle i el drama fragmentat, entre d'altres, que han experimentat amb continguts i formes, farcint la 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 no deixi d'estar pendent de l'acció, des que comença l'espectacle fins la caiguda del teló. Tota una declaració de principis que ell mateix aplica indiscretament, dissenyant jocs escènics sense ínfules, sense pretensions formals,

[1] Una simpàtica i il·lustrativa visió del panorama teatral català recent l'oferia Francesc Foguet amb motiu del 1r. Encontre de Dramatúrgia dels Països Catalans, celebrat el 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 inòqües, 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); inquiets pertinaços (experimentadors infatigables); guionistes teatrals (influïts per la simplicitat de l'audiovisual). DD.AA. *La dramatúrgia als Països Catalans*. Ed. AELC. Quaderns divulgatius, 27. BCN, 2005.

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 terme 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 contemplem 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 per totes l'autocomplaença intel·lectual que ha mobilitzat bona part dels teatraires dels darrers cent anys. Un ampli sector del públic, gens abúlic ni evasiu, comença a mostrar símpotes 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 malhauradament han fet que els estetes s'apropessin al teatre de la mà de lletraferits i vantguardistes, a canvi que la gran massa d'espectadors —sempre tèrbola i reverent—, s'hagi allunyat de les sales. És òbvia la proporció: a major nivell d'excel·lència i experimentació, sovint es dilata la fractura entre escena i espectador. Galceran n'ha près bona nota, i s'ha decidit a crear situacions dramàtiques oblidant-se de transcendir; així, escriu diàlegs xispejants, 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 —que en tot moment evita convertir en doxa—, li resulten útils per continuar amb la pràctica de l'escriptura. I entre les bases del seu ofici, de ben segur que ens sorprendrà trobar-hi 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'ns 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 amb 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 desitjos 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, sofreixi un crescendo ininterromput al llarg de tota l'obra. Per això cal que el dramaturg aposti sense pal·liatius per tal que l'itinerari recreat, la porció de vida representada, resulti definitivament emocionant, tant pel seu protagonista, com per qui ho contempla 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 el devenir 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 del text; normes que determinen les característiques dels espais, dels personatges i dels recursos dramatúrgics 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 infalible que li permet realitzar 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 tramat de situacions i d'accions dramàtiques que configuren 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 al desenllaç dels seus textos: finals que mai no poden decebre les espectatives del públic, i que com a premissa base, han d'afavorir que l'espectador pugui restituir de nou la història relatada, 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 espectatives primeres que el propi autor hagi predit. Així, l'inici de l'escriptura —dramàtica, en aquest cas—, mai no pot estar constrenyit 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 hauria 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'avala 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 suposin un estorb 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. 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; escriu històries que segueixen l'esquema clàssic de la presentació, el nus i el desenllaç, i al rerafons de les quals, difícilment hi trobarem un missatge filosòfic, crític, polític o metateatral. Els seus personatges són a escena perquè els passa alguna cosa, 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 ungits 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

[2] Al respecte de la "popularitat" de Galceran, és útil seguir les reflexions sobre la seva obra fetes per Maria Josep Ragúe-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 agobiant, amb lleus pinzellades d'humor. (...) Vol entretenir tots els públics." Sobre *Dakota*, en canvi, Ragué considera que "té més complexitat i universalitat temàtica, que s'apropa més a les noves dramatúrgies, 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 continua amb dues de les primeres obres de Galceran: "*Surf* és anterior i no està tan ben acabat, basat en la compexitat i inseguretats d'un protagonista víctima de múltiples enganys; però conté el gèrmen 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: retaules 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." M.J. Ragué-Arias, *¿Nuevas dramaturgias? Los autores de fin de siglo en Catalunya, Valencia y Baleares*. Ed. Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música (INAEM), Madrid, 2000.

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 per tot, 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 estrena 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 Gronholm*, i *Paraules encadenades*—, han derivat en produccions cinematogràfiques de primera categoria. El públic segueix la seva trajectòria incondicionalment, i a més, sabem que és el responsable d'un dels màxims favors que qualsevol artista que l'estimi i 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 Gronholm*, 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: estem 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 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 80, va erigir-se com l'autèntic regenerador de la dramatúrgia 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

[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.

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 dramatúrgies 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 dramatúrgic, 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 Gronholm*, han estat sàviament escenificats de la mà de Belbel, un director consolidat, que molts ja consideren un autèntic rei mides de l'escena, donat l'ínfim nombre de punxades que han sofert els espectacles que ha dirigit. Han estat successives les temporades en què alguna de les funcions més vistes de la cartellera barcelonina han estat dirigides per ell mateix. 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 escenotècnics se sotmeten al relat, i la mà del director passa discretament per entre el fils de la pauta

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

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 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 vàqües 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-li 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 serà, 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 hi participava el bo i millor de la dramatúrgia catalana que aleshores —fa prop de deu anys—, començava a despuntar, Jordi Galceran feia un seguit d'intervencions on evidenciava sense complexes 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 Gronholm*, ja havia recollit els llorers de l'èxit amb textos premiats i escènicament funcionals com *Dakota*, o *Paraules Encadenades*. Era l'autor que ja havia

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

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 propi 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 hagués resultat més difícil de justificar una dramatúrgia evasiva i poc compromesa. Però Galceran no s'autoeximeix de responsabilitat, i tampoc no comparteix la tesi que qualifica la seva dramatúrgia 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 móns de ficció i dibuixant personatges que viuen fora d'aquesta realitat.

Galceran no entén l'escriptura teatral desvinculada del públic a què 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. 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, "la comèdia és, de tots els gèneres teatrals, en el qual més cal tenir en compte el públic a l'hora d'escriure: algú escoltarà el text, i ha de reaccionar." A partir d'aquesta desiderata, és de rebut 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 recognoscibles, i que, a més, ell mateix no disposa de mecanismes prou eloqüents per elaborar un discurs al respecte. L'autor apel·la als seus orígens en el teatre d'aficionats, "on simplement et diverteixes fent teatre, i no es teoritza"; partint d'aquest 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 rescrivia 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 d'igual manera els personatges veuran la llum. Galceran escriu improvisant, unint escenes i afegint elements contextuals 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 es jugarà amb una certa precipitació; acte seguit, reconeix que pot invertir en la reescriptura llargs períodes de temps, dedicats a recomposar les peces que han anat sorgint atzarosament, redefininint-les i adequant-les al sentit últim d'una faula que, per força, ha d'obeir els preceptes de la dramatúrgia 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, disseccionarà 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 i com el propi autor confessa que en fou el procés de creació: "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, se'n va adonar 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 adaptació cinematogràfica, no es val dels mateixos mecanismes de creació. Però insisteix en fer-ho —si més no, així ho defensava fa vuit 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 un vademecum irrenunciable per a Galceran, i probablement els seus fidels espectadors li ho agraïran 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 dramatúrgia occidental del segles 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 sanctasanctòrum 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

[6] Guillem-Jordi Graells ofereix un exhaustiu recorregut per les marques habituals en l'obra de Galceran, des del pròleg al 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 complexe 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, sino 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 avantguardista, la recepta de moda." Pròleg de Guillem-Jordi Graells a *Dakota*, de Jordi Galceran. Ed. Institut del Teatre (Biblioteca teatral), 1996

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 espectatives i interès en l'espectador, jugar amb la seva intel·ligència, i fer-li creure que va un pas per davant 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, acabar amb la seva vida. Per fer-ho, se servirà d'un sinistre joc de paranys 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: els girs sobtats, les informacions rebelades 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 traspassa 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 inconsciència i manca de moralitat", tal i 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 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].

[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 coleccionista –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 vodevilesc, entroncant amb la tradició del teatre de boulevard, i amb la nordamericana 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 móns possibles, però a la pràctica, la realitat els provoca el mateix temor o desencís que a la resta de mortals.

El mètode Gronholm* i *Carnaval

La primera porta més de tres anys a la cartellera d'un dels primers teatres de Barcelona, és un dels èxits indiscutits dels darrers deu anys i, a banda de 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 d'altres tombarelles que mantenen un ball de disfresses on ningú no s'arrisca a donar-se per perdut. Què ha arrossegat i arrossega centenars de persones que diàriament segueixen persuadits 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 omple 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 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'estímuls 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 amb 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'averiguar la identitat del criminal i evitar que

---

Són éssers que mostren la seva impossibilitat per accedir a la felicitat absoluta." Pròleg d'Enric Gallén a *Paraules Encadenades*, Jordi Galceran. Teatre 3i4, València, 2001.

s’acompleixi l’amenaça. Estem doncs, davant d’un típic compte enrere, en què el desenllaç catastròfic és 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 al 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 d’aquells 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 ferms com forrellats, i desenllaços efectius que mai no deceben ni detenen el sanglot. I ho fa sense parlar-nos d’art, sense inculcar-nos moralines, sense lliçons de dramatúrgia ni sobresforços hermenèutics. 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.

ENTREVISTA A JORDI GALCERAN

Per MARIA LLOMBART

1. Quina et sembla, a grans trets, la situació actual del teatre català ? I quin futur li veus?

El teatre català, com moltes altres coses al nostre país, està vivint el millor moment de la seva història. Això no vol dir que, com en moltes altres coses, la seva situació sigui òptima. Pensem que veníem d'un escenari on gairebé s'havia aconseguit fer desaparèixer la cultura en català. Però, en termes relatius, és indiscutible aquesta afirmació. Les perspectives són de creixement i la meva opinió –racional i no emocional– és que el nostre teatre en un termini de temps breu (quinze o vint anys) es podrà col·locar en la situació que li pertoca a un país de poc més de 6 milions d'habitants i sense estat propi.

2. Què diferencia –i què té en comú– el teatre català actual del teatre espanyol general?

El teatre català té respecte a l'espanyol un parell d'avantatges. Primer, va renéixer fa 25 anys d'una forma revolucionària, política i artísticament, i això va fer que s'emmirallés en les avantguardes i sorgís com un teatre modern. Segon, el fet que Catalunya sigui un país tan petit i sense possibilitats econòmiques, ha fet que tot el talent del món de la ficció dramàtica –actors, directors, autors, etc.– es dediqués bàsicament al teatre per raons de possibilisme, perquè a Catalunya és molt difícil fer cinema o televisió. Així, professionals que en un país normal haurien escrit o dirigit o interpretat pel·lícules, aquí han fet teatre. Tots el nostres talents s'han centrat en el teatre.

A part d'aquestes, el teatre català té milions de desavantatges respecte al teatre espanyol. Imagineu-ne qualsevol i segur que la tenim.

3. Les teves obres solen tenir en comú, com tu mateix has afirmat sovint, la idea del joc com a metàfora de les relacions humanes. Expliques això com una manera de desdramatitzar la cruesa d'aquestes relacions o més aviat té a veure amb qüestions estètiques i estilístiques?

Si fas un teatre que intenta reflectir la realitat, com jo faig, inevitablement l'atzar esdevé un element fonamental. En el joc hi és present l'atzar, però també hi són presents altres coses que m'interessen i que ens expliquen com a éssers humans: el repte, la voluntat de superació, les normes, els vencedors i els vençuts, la lluita, l'afany per ser millor que els teus companys... Després hi ha una qüestió purament lògica. Jo escric per agradar, per atrapar l'espectador, i els jocs t'atrapen, per això les meves obres juguen, tant en continguts com en formes.

4. Rera l'humor que desprenen els teus textos, hi ha sovint un component molt més crític, més tràgic. Hi ha per part teva una voluntat de fer crítica social? Què ens podries dir sobre els temes que esculls i la manera de tractar-los ? Quin sol ser el detonant en el teu procés de creació ?

He descobert que per escriure una obra de teatre el més important és tenir una bona idea. Per fer cinema, per exemple, no cal una bona idea, però per fer teatre és indispensable. El difícil és saber quan una idea és realment bona. El meu temps com a autor teatral està dedicat en un 90% a buscar aquesta bona idea. De tant en tant, quan la trobo o crec que l'he trobat, l'escric, i no em preocupo gens de si estic fent crítica social ni de res, ni tan sols de si jo estic d'acord amb allò que diu la meva obra. El meu únic compromís és amb el teatre. Les meves obres han de funcionar dramàticament. Res més. I res menys.

5. Ets un autor de text. M'agradaria que ens diguessis de quines fonts literàries i teatrals beus; quins autors –catalans, espanyols, europeus...- exerceixen o han exercit una influència en la teva obra.

Sempre dic que de gran m'agradaria ser David Mamet. A part d'això, no sé respondre gaire cosa més a la teva pregunta. M'agraden moltes coses. Quan començava deia que jo volia escriure teatre d'aventures.

6. No sé si em podràs respondre a la pregunta següent. De quina de les teves obres et sents més satisfet?

No ho sé. De “El mètode Grönholm”, potser, però només per la seva recepció comercial. Sóc autor, no sóc crític de teatre.

7. Sols assistir als assaigs de les teves obres quan es porten a escena ? Treballes amb el director o prefereixes que adapti lliurement el text i que organitzi l’escena tal com la senti ?

Assisteixo a les primeres sessions per retocar el text. Sovint quan sents el que has escrit en boca dels actors t’adones d’errors comesos i reescric moltes coses. A part d’això, mai torno als assajos. Sempre he confiat en els equips artístics. A vegades m’ha anat bé, la majoria, i altres no, però la meva feina en el procés només és escriure.

8. La teva obra ha estat representada pertot arreu (Espanya, Portugal, Alemanya, Finlàndia, Argentina, Xile, Veneçuela...). El text ha estat sovint adaptat a les especificitats del país en què es representava. A què es déu això? Com t’ha tractat el públic en aquests diferents espais?

“El mètode Grönholm” és, per ara, la meva única obra viatgera. És una comèdia i per això jo mateix demano que s’adapti a cada territori, perquè la comicitat neix de la concreció. En alguns casos no m’han fet cas i l’han mantingut ambientada a Barcelona. Pel que he vist, però, funciona de la mateixa manera a tot arreu. És un text molt tancat i comprensible en qualsevol entorn.

9. Malgrat la teva projecció internacional, sembla que, fins ara, la relació amb França no ha estat gaire desenvolupada. Com expliques aquest poc contacte amb el país veí ? Hi ha en projecte la publicació i/o la representació en francès d’alguna obra teva ?

La propera temporada s’estrenarà “El mètode Grönholm” a Paris. Espero que això obri portes a altres obres meves. De tota manera, és lògic que encara no hagi arribat a França ni a enlloc, de fet fa relativament poc temps que em dedico a això. La meva primera obra, Dakota, es va estrenar encara no fa deu anys. Aquestes coses volen temps.

10. A més d'autor teatral, ets guionista a la televisió per a sèries catalanes com *Nissaga de poder* o *El cor de la ciutat,* entre d'altres. En quina mesura aquesta feina influeix, interfereix o aporta alguna cosa a la teva escriptura teatral?

Tot el que sigui escriure ficció t'enriqueix. I el fet que en televisió sempre es tingui molt en compte al públic crec que ha afectat molt positivament el meu teatre.

11. Algunes de les teves obres han estat adaptades al cinema (és el cas de "Paraules..." o "El Mètode..."). En aquest sentit, les interpretacions han estat més lliures, menys fidel a la teva idea. Això t'ha molestat o al contrari et sembla l'apropiat ? Què en penses, en tot cas, del resultat final?

Em sembla lògic que les adaptacions al cinema d'altres gèneres modifiquin les obres originals. Jo mateix ho he fet i ho continuaré fent. Ara bé, quan l'adaptador traeix l'esperit de la peça original, com ha passat en l'adaptació cinematogràfica de "El mètode Grönholm" (jo vaig escriure una comèdia i ell n'ha fet un drama ideològic infantil) s'ha de dir i s'ha de dir ben alt. Si no combregues amb l'essència d'una obra, no l'adaptis. Fes una altra cosa. I si ets tan intel·ligent com per modificar completament les intencions de l'obra d'un altre, escriu les teves pròpies i deixa en pau les dels companys.