

# Jordi Galceran

Jordi Lladó i Vilaseca

PID\_00174201



Universitat Oberta  
de Catalunya

[www.uoc.edu](http://www.uoc.edu)



## Índex

<b>1. Una entrada fulgorant.....</b>	<b>5</b>
1.1. <i>Paraules encadenades</i> (1995), un <i>psicotriller</i> a la catalana .....	6
1.2. <i>El mètode Grönholm</i> (2003) o l'embolica que fa fort: una comèdia "laboral" de projecció internacional .....	9
<b>2. Balanç final: una flor que va fer estiu?.....</b>	<b>14</b>
<b>Bibliografia.....</b>	<b>15</b>



## 1. Una entrada fulgurant...

Jordi Galceran i Ferrer (Barcelona, 1964), llicenciat en Filologia Catalana a la Universitat de Barcelona, i empleat durant uns anys al Departament d'Ensenyament de la Generalitat, va començar com a actor, director i dramaturg al grup d'aficionats del Centre Moral i Instructiu del Poble Nou. Àvid lector i aficionat al cinema i al còmic, a la segona meitat dels vuitanta va col·laborar com a crític de literatura dramàtica a *Serra d'Or* i *Revista de Catalunya* i el 1995 va obtenir el Premi Ignasi Iglésias per *Dakota* i el Premi Born de Ciutadella amb *Paraules encadenades*, els dos guardons més prestigiosos de l'escena del moment. Una entrada fulgurant del que Guillem-Jordi Graells, un dels seus valedors del moment, va saludar com a comediògraf "sense complexos" (Graells, 1996), confirmat per les reeixides estrenes de les dues peces, el 1996 (*Dakota*, produïda per TresXTres) i el 1998 (*Paraules encadenades*), amb gran ressò. Com a conreador del gènere predilecte de l'espectador, es convertia en l'"esperança blanca" del teatre català (Gallén, 1996, pàg. 14), ja que va assolir el concurs de directors i dramaturgs de referència com Josep Maria Mestres i Sergi Belbel i es va guanyar la confiança dels sectors privat i públic: *Paraules encadenades*, coproduïda per Focus i el Centre Dramàtic de la Generalitat, en va ser la mostra emblemàtica. Galceran compagina l'escriptura teatral, la traducció, el guió audiovisual i l'adaptació, amb incursions en la comèdia musical: *Paradís* (2000), adaptació de *Civilitzats, tanmateix* de Carles Soldevila, i *Gaudí* (2002). El 2003 es van confirmar les expectatives amb el succés extraordinari d'*El mètode Grönholm*, que es va mantenir en cartellera durant quatre anys i va batre el rècord d'espectadors del teatre català, sols comparable en termes relatius al de *Terra baixa* d'Àngel Guimerà. Galceran és encara, per damunt de tot, l'autor d'una obra multitudinària en aplaudiments com *El mètode Grönholm*, que, representada i traduïda a altres escenes, ha gaudit d'una acceptació inusual, llunyana, de bon tros, a la de comèdies posteriors com *Carnaval* (2005) o *Cancún* (2008).

Encara desconegut, el comediògraf valorava com a gran "explicador d'històries" el dramaturg valencià Rodolf Sirera (Galceran, 1988), de qui *El verí del teatre* (1985) constitueix el seu model confessat amb *Sleuth, (La petjada)* d'Anthony Shaffer, en la versió cinematogràfica de Joseph L. Manckiewicz (Galceran, 2005, pàg. 7-8), com també l'obra de David Mamet i els anomenats cinema i novel·la "de gènere" (detectivesc, *thriller*, etc.). L'autor és clar quan se l'interessa per la seva poètica: "Senzillament, volia explicar una història i uns personatges", (Artigas, 1997, pàg. 14) o fabular "les històries que a mi em fan gràcia, sense pensar gaire en les conseqüències del que faig" (Galceran, 1998<sup>a</sup>, pàg. 21, dins Santamaria, 2006, pàg. 5). És el plaer del narrador d'històries adreçades a un espectador polivalent (teatral, cinematogràfic o televisiu), l'element que priva per damunt de tota consideració i a qui repta amb intel·ligència. Les teories són per a l'autor, sobrerres: "tots aquells que escrivim



Jordi Galceran i Ferrer (Barcelona, 1964)

teatre no tenim cap motiu coherent per fer-ho" [...] "qualsevol intent de justificar aquesta dèria topa contra arguments de solidesa indescriptible" (Galceran, 2001, pàg. 6).

Salvant les distàncies, els fets i les paraules demostren que el comediògraf barceloní ocupa el lloc que dècades abans encarnaren Santiago Rusiñol (també al·lusiu a la *dèria*) i més tard Josep Maria de Sagarra i Carles Soldevila, que amb diferents estratègies i poètiques havien adreçat llurs propostes a la conquesta del públic. Galceran basteix les comèdies a partir d'un fet insòlit viscut per personatges corrents, tot desencadenant un seguit de sorpreses que mantenen en enjòlit l'espectador durant més d'una hora: aquesta obra dramàtica sense cripticismes ni embolcalls teòrics, contrastava amb la sostracció o fragmentació postbeckettianes dels autors emergents coetanis com Carles Batlle, Lluïsa Cunillé o Sergi Belbel, i era desproveïda, per altra banda, de tot compromís explícit: "no ens enganyem, aquesta és una comèdia de tresillo", adverteix en iniciar *Fuïta* (1990) tota una declaració de tradicionalisme que l'allunya del teatre polític o social. En la línia de la dramaturgia sireriana, Galceran considera el teatre com a reflex del joc cruel de la vida, en què l'humor va lligat a la contemplació del dolor de les seves criatures i en què la paraula –suggerida o silenciada en les obres tardobeckettianes dels noranta- és el motor de l'acció dramàtica, el centre del duel.

Partint de l'anàlisi que en va fer Esteve Soler, constatem que les figures de la comèdia galceraniana són obligades a "actuar" en el doble sentit del mot: d'una banda, segueixen la llei de fluència pròpia de la vida i del teatre, sense noses conceptuals ni forats negres i, de l'altra, en tant que actuar és enganyar, subministren informació falsa als seus replicants, en una escissió tragicòmica obsessiva entre el que són i el que volen o aparenten ser (Soler, 2008, pàg. 78 i següents). En aquest sentit, –i desproveïts, com són, de gruix psicològic–, no superen els trencacolls a què són abocats, ja que, com en tota comèdia aristotèlica, són condemnats a la caiguda, per sota del nivell de l'espectador, que, avesat a les pel·lícules d'intriga o als serials, n'entén la degradació. Galceran es proposa entretenir, no pas en el sentit banal del terme, perquè la seva comèdia parteix de vivències elementals a l'entorn de l'afirmació i el conflicte del jo davant de l'altre, amb el que comporta de competència, anhel i fragilitat: les situacions inusuals desvetllen un ventall de pulsions i de febleses, contemplades per la distància eficaç de l'espectador de comèdies, lúdicament, sense didacticismes ni transcendències que facin endevinar la veu de l'autor. I falcant-se, com va remarcar Pere Riera, en l'estratègia del desconeixement, l'engany i/o autoengany dels personatges (Riera, 2008, pàg. 99).

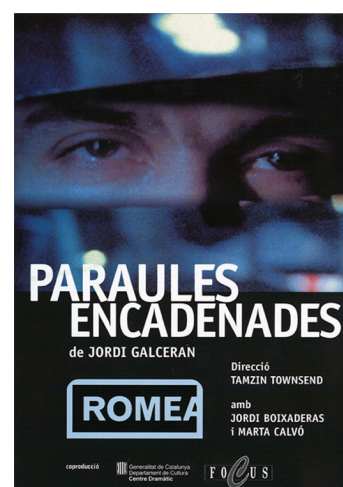
### **1.1. *Paraules encadenades* (1995), un *psicotriller* a la catalana**

Si *Dakota* va representar l'actualització de la comèdia convencional, *Paraules encadenades* rau en la cruïlla entre la comèdia negra i el *thriller* psicològic, i com a deutora d'*El verí del teatre*, manté coincidències de fons amb el subgènere de les *snuff movies*. Enric Gallén va constatar l'afinitat amb un film que l'autor no

sembla haver conegut en el moment en què va ser escrita: *El col·leccionista*, de William Wyler (Gallén, 1996, pàg. 8). Com en la pel·lícula britànica, es planteja el cas d'un psicòpata i assassí raptor d'una dona, sotmesa a tortura mental i enganyoses promeses de llibertat: l'esperança d'alliberament esdevé en totes dues obres un joc cruel. I també com a *Sleuth*, o *El verí del teatre*, es dibuixa un duel a dos, un "joc al gat i a la rata" en boca de l'home de la peça de Galceran, en què el gat, com és de llei, no perdona acabat el joc. L'estructura del duòleg, el *tour de force* a dues bandes, dota la comèdia d'una especial intensitat. El mecanisme galceranià s'hi desplega implacable, sense a penes silencis ni pauses, amb les acotacions imprescindibles, batzegada pels giravolts que mantenen en constant aguait l'espectador. Hi ajuda eficaçment la coincidència absoluta del temps representat i el de la representació, amb un bon espai per l'evocació enganyosa del passat, la dimensió dels retrets.

El bon ús dels cops d'efecte i de la intriga, tan *bolulevardiers*, constitueixen les claus estructurals de l'obra. En començar la peça, l'autor ens presenta un "psicòpata" que ha lligat i emmordassat una "infermera" amb objectius ben criminals i morbosos: l'individu afirma haver matat, prèviament, divuit víctimes, en general dones i nens, algunes de les quals amb acarnissament. Les imatges impactants del vídeo en què explica un dels crims (amb el voyeurisme com a tòpic del *psicothriller* i la presència de la càmera/imatge espia, icona de la contemporaneïtat), són la basa amb què l'autor capta l'espectador i atemorix la seva víctima. Desemmordassada la noia com a concessió del segrestador, ha de passar un bon seguit de rèpliques abans que tots dos s'identifiquin com a exmatrimoni i s'anomenin pel nom de pila: Ramon i Laura. Un altre cop d'efecte característic de l'autor, que acostuma a desdibuixar la identitat de les seves figures en el plantejament de les seves peces. El joc de la veritat i la mentida es posa en marxa amb rols ben assignats: el raptor/gat en controla els fils i la víctima/rata juga a desfer-se'n.

L'obra es converteix en una ruleta russa per a la Laura, exercitada durant dos moments en el joc de les paraules encadenades, l'engalzament sil·làbic present en el nom dels personatges Laura/Ramon. El constant estira-i-arronsa no es detura fins a l'assassinat llargament diferit de la dona, potser la resolució argumental més violenta de tota la producció galceraniana, en un camí que ens recorda una llarga tradició d'històries i narracions de personatges que conjuren la mort mitjançant la paraula. En Ramon situa la Laura en un seguit de paranys que sembla que supera: no sols guanya el joc de les paraules sinó que a mesura que el nus es desenrotlla, el temible perfil del psicòpata aparenta haver estat una ficció escenogràfica per a impressionar-la i recuperar la seva estima. És l'estratègia d'alleujament que duu a la dona a sincerar-se i reptar fins i tot l'exmarit, però el procés duu a allò que l'home pretenia: fer neteja, desentranar les veritats ocultes del seu matrimoni i divorci fins als detalls més escatològics. Just la coartada per a justificar el darrer cop d'efecte: la confirma-



Escena de l'obra *Paraules encadenades*

ció de la psicopatia i l'execució de l'homicidi. Només poc després que, per un moment, l'autor insinuï una reconciliació sincera, l'amor passat que sorgeix en un flaix.

Aquest passat evocat ens mostra el fracàs de la relació i les (mitges) mentides amb què la Laura havia convençut els advocats en el procés de divorci. Galceran extrema detalls dels personatges, vora el tòpic i l'exageració que frega la inversemblança. Així, en Ramon, ultra haver estat presentat com a sexualment morbós en les relacions sexuals amb la Laura, resulta ser un homosexual reprimat amb una afecció convencional per la mare. Aquesta condició no es mostra fins al clímax de l'obra, com un as que l'autor es reserva. En Ramon resulta que té com a amant un llardós conductor d'autocar, als antípodes del gai estàndard, la qual cosa és considerada com a agreujant quan la Laura, asabentada del fet, decideix emprendre el divorci i treure'n tot el guany. Quant a en Ramon, i sempre dins el camp de l'"anormalitat" en què l'autor ens el presenta, emergeix com a víctima d'una dona superior i enginyosa (relacionada, de pas, amb la mare). Hi ha, com en altres obres de Galceran, una certa projecció de la imatge del "baró domat", de la masculinitat agredida o menys tinguda: en aquest sentit el recurs a l'homosexualitat no és contradictori sinó que accentua els perfils del conflicte.

És, de tota manera, desenfocada, una lectura en clau de gènere, sociològica o documental, per legítima que sigui. El moll de la comèdia radica en el duel de jocs (és a dir, de representacions o mentides) que s'hi dissenya i, doncs, en el plaer que s'obté del xoc consegüent, a l'estil de les obres de Shaffer o Sire-ra comentades. En Ramon és una versió banal, en tant que funcionari de la Conselleria de Cultura de la Generalitat, del marquès (de Sade?) sirerià, no pas un representant fidedigne de la violència de gènere, per bé que la practiqui. En molts detalls la peça no resisteix una lectura en clau realista: les aparents sorpreses de la parella encara inèdita al principi de l'obra, alguna frase homòfoba de la dona, *a priori* progressista, són, pel cap baix, hiperbòliques, però la hipèrbole és un dels recursos de la comèdia i ajuda al bon funcionament de la maquinària endegada, aquest moviment pendular entre l'humor de la mirada i l'esqueix de la vida, sense pal·liatius ni retòriques. En aquest sentit, la direcció de l'obra a càrrec de Sergi Belbel, en va accentuar el perfil tragicòmic en la línia "destranscendentalitzadora" que va voler inferir-li el dramaturg. Com a funcionari de la Generalitat, en Ramon fa l'ullet paròdic al receptor quan lliga els motius de la seva decisió a elements en clau nacional (Galceran, 2010, pàg. 159-160):

*"Ramon (continua amb la veu greu, com si fes comèdia):* Bé, no és un muntatge i sí que ho és. El procés de divorci em va alterar. No entenia res. No sabia què fer ni per què viure. L'únic que desitjava era veure't morta. Es va convertir en una obsessió. Però si et matava tothom sospitaria de mi, lògicament. Llavors vaig tenir la idea d'inventar-me un psicòpata. Un assassí en sèrie. *(Amb veu normal).* Sempre he pensat que a aquest país, per normalitzar-se definitivament, li calia un bon psicòpata, genuïnament català."



Dins del predomini de l'humor conceptual per damunt del gag i la comicitat física, destacat per Núria Santamaria arran del conjunt de l'obra de l'autor (Santamaria, 2006), la peça desplega un ventall reduït però solvent de procediments en la recerca de l'efecte còmic: metateatralitat, situacions i expressions xocants o exagerades, estirabots verbals o jocs de mots com els insults que s'adrecen en desplegar el seu joc: "Folgar/Garrí/Rival/Valerós/Rostit/Titeta/Tampó/Porc/Poca/Cabró/Brossa/Sarcàstic" (*ibid.*, pàg. 147). Hi ha, tanmateix, una inflexió amb *Paraules encadenades* dins el conjunt de la producció de l'autor: a diferència de peces més o menys coetànies *Fuita, Surf* o *Dakota*, hi sobresurt el que Santamaria va acotar com a "pessimisme ontològic", arran de l'autor, no dissimulat per la bastida paròdica. Ençà i enllà es projecten càrregues d'escepticisme sobre els ideals de l'home: l'amor en particular. La inserció del poema "Amor cruel" de Narcís Comadira en la fase de l'obra en què l'autor mostra la seva faç més malaltissa revela la vivència descarnada de la impossibilitat d'assolir l'anhel: "Sóc cec quan tu m'esquives/ sóc vell i sóc cadàver/ Amb tu sóc un salvatge/Amb tu sóc assassí" (*ibid.*, pàg. 106).

La línia entre el bé i el mal, a *Paraules encadenades*, és molt subtil i és evident que l'autor reparteix estopa a totes dues bandes: la Laura havia estat el botxí involuntari d'un marit que, més enllà del repertori d'aberracions o rareses, s'havia sentit menyspreat per la dona. Com a *El col·leccionista*, novament, apareix, el rebuig als sistemes instal·lats i a la correcció política per part de la figura d'un psicòpata que no ha assimilat els valors en voga. El que en el film de Wyler era rebuig a l'elitisme instal·lat de l'art contemporani per part del criminal exclòs del *gotha* dels integrats, a *Paraules encadenades* té equivalent en la burla que en Ramon fa dels coneixements psicològics de la Laura. Ni l'amor, doncs, ni l'accés a la saviesa o a la veritat oficials són possibles en un món de desorientats, sense ganxos de salvació.

És per aquest motiu que *Paraules encadenades*, ultra representar una felicitat combinació de comèdia amena i drama criminal, transmet una visió crítica que transcendeix el passatemp evasiu que també és. Una visió que reapareixerà, anys més tard en la més reeixida i aplaudida de les seves peces, *El mètode Grönholm*. No sabem si malgrat l'autor mateix o causa d'ell, aquesta obra que tracta precisament de l'amoralitat, llega un fi solatge moral que ens fa pensar en la comèdia clàssica. I –a diferència de la comèdia clàssica– amb un final infeliç: vet ací la seva transgressió.

## **1.2. El mètode Grönholm (2003) o l'embolica que fa fort: una comèdia "laboral" de projecció internacional**

La més famosa de les comèdies catalanes, neix, segons el seu autor ens confessa en el llibret de la representació al teatre Poliorama, d'un fet real: la troballa d'un feix de sol·licituds de feina per a una cadena de supermercats de Madrid,

amb els documents plens d'anotacions impenitents de tota mena sobre els candidats, del tipus "extranjero gordo", "ésta no, por gitana y por fea", "gordita con granos", "está como una regadera, padre alcohólico"... I detalla:

"imaginar les noies que aspiraven a ser caixeres d'aquell supermercat intentant donar una bona imatge d'elles mateixes davant d'aquell individu, fent i dient el que creien que s'esperava d'elles, les vaig imaginar disposades a suportar fins i tot petites humiliacions [...]. I això és el que fan, fins a l'extrem, els personatges d'*El Mètode Grönholm*, perquè no importa qui som ni com som, el que compta és l'opinió que els altres, espectadors de la nostra vida, dedueixen de l'aparença. La nostra autèntica identitat no interessa a ningú, ni tan sols a nosaltres mateixos".

L'autor mateix va recalcar la semblança amb *Paraules encadenades* en el punt comú de la crueltat. El que a la primera comèdia es desenvolupa en l'àmbit sentimental, en la segona es trasllada a l'àmbit laboral, un espai de relacions impietoses al gust de l'admirat David Mamet, de qui recordem, en aquest sentit *Cobdícia* (1982). A *El mètode Grönholm*, assistim a la cloenda d'un procés de selecció que recorda la poètica del "joc com a metàfora de les relacions humanes", referent absolut de l'obra que sembla que s'ha basat en l'anomenat *Joc dels Llops*, al qual l'autor és molt aficionat, basat en el descobriment de l'adversari (Soler, 2008, pàg. 78).

Cal remarcar la presència de dues versions de l'obra, amb lleus canvis textuais. La primera és la que dóna de base l'edició a càrrec de Proa el 2003, prèvia a l'estrena, que ja ens adverteix que no havia incorporat algunes de les troballes ni la reorientació còmica que Sergi Belbel, amb la plena connivència de l'autor, va dur a terme. Belbel va ser el director de l'obra inclosa, en el Projecte T-6, del Teatre Nacional Catalunya i no cal dir que els retocs van funcionar, tenint en compte que algunes versions en altres llengües, basades en l'edició anterior, no van obtenir el to absolutament còmic de la representació, duta temps després, al Poliorama durant anys i que es correspon a l'edició, de l'any 2005, també amb Proa. Substancialment, les diferències (com la repetició còmplice de la pregunta "un mentolín?" (*ibid.*, pàg. 90), tan sols formulada una vegada al primer text) són escasses, però els canvis efectuats van servir al redimensionament humorístic del text espectacular.

La comèdia s'esdevé en un despatx d'empresa multinacional ubicat a Barcelona (Dekia) amb la incorporació progressiva de quatre candidats al càrrec de director comercial que hauran de sotmetre's a la prova definitiva: en Ferran, l'Enric, en Carles i la Mercè. Tots quatre seran conills d'Índies en una insòlita entrevista conjunta sense entrevistador visible: tan sols reben instruccions d'una porteta mecànica lateral que remet a l'equivalent d'*El muntaplats* de Harold Pinter. El despatx (com la cambra de *Paraules encadenades*) es converteix en nou espai claustrofòbic, on els personatges se senten espiats i indefensos, obligats a despullar-se. En la primera missiva, són reptats a descobrir un impostor del grup i la intriga s'obre deixant pas a un reguitzell de sorpreses i gi-



*El mètode Grönholm*

ravolts a l'entorn de la veritat i el seu contrari. La impostura com a constant es fa palesa en un paronomàstic i gairebé cacofònic diàleg dins aquesta obertura de l'obra (Galceran, 2010, pàg. 265):

*Ferran:* Si ella ha mentit, és el seu problema. Per què he de mentir jo, si menteix ella?

*Enric:* Perquè t'afegeixes a la seva mentida, per enganyar-me a mi

*Mercè:* Jo no he dit cap mentida. Ningú es pot afegir a una mentida que no he dit.

*Enric:* Potser no, potser no has dit cap mentida, però si ell (*el Ferran*) s'ha adonat que ell (*el Carles*) menteix, creurà que tu també has mentit i s'afegirà a la teva mentida encara que no sigui mentida.

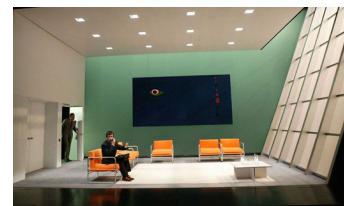
*Ferran:* Xaval, t'estàs embolicant.

*Enric:* No, senyor. Si ell (*en Carles*) no és el que ha dit que és, i vosaltres sabeu que menteix, em mentireu a mi per mantenir la mentida."

La suspicàcia és el motor de la comèdia, que, com *Paraules encadenades*, presenta unitat d'acció, espai i temps. No hi ha res de net, ni tan sols en la utilització de les proves successives que van rebent. Galceran contrasta operativament els personatges: en Ferran és irònic i sarcàstic amb el procediment fins a l'expressiva vulgaritat ("aquest sistema de selecció és la polla"), en Carles i la Mercè es presenten com a vells col·legues d'universitat que s'han retrobat casualment, tot un enigma, i l'Enric, pel seu compte, mostra un perfil d'executiu convencional que actua de perfecte antagonista còmic d'en Ferran, fins que a la segona de les proves, recull el paper i, sense llegir-ne el contingut (en nova trampa de jugador) revela detalls inesperats de la seva vida privada: en aconseguir la comanda que el paper li feia, reconeix que els ha mentit. És el desplegament impudic de l'embolica-que-fa-fort com a procediment còmic (Santamaria, 2006, pàg. 11).

El clímax humorístic s'esdevé a la tercera prova, quan els quatre personatges són obligats a cofar-se amb barrets tan especials com una *montera*, una mitra, un capell de pallasso i un barret de copa. El surrealista gag visual els obliga a seleccionar qui salvarien en un presumible avió en flames: amb gran sorpresa, en Carles, que fins aleshores s'havia mostrat com a jove dinàmic i esportista revela que es vol canviar de sexe i l'empresa se n'ha assabentat. En Ferran, escamnat, desconfia: "Nanos, quina vida de culebrón que teniu tots plegats. Aquest amb l'atradora del xat, i tu, xutant-te hormones". Un altre fet inesperat, la trucada de mòbil de la germana de la Mercè anunciant la mort de la seva mare, descol·loca altra vegada el grup, atònit davant la fermesa de la candidata decidida a no marxar abans no acabi de competir per la plaça. La comèdia s'acosta al final quan en Carles se'n va i l'Enric revela que és de l'empresa. Sols resten en Ferran i la Mercè, amb noves proves i mentides: el sarcàstic Ferran aconsegueix fer plorar la dona explicant-li una vida inventada, però també la Mercè és de l'empresa, com en Carles. En la prova final tots tres "psicòlegs" ataquen el candidat: semblava "fill de puta" i tan sols havia de ser-ho, la qual cosa en determina el rebuig.

En Ferran és el personatge sobre el qual gravita la comèdia o, si es vol, el que en focalitza la perspectiva. Primer dels personatges que irromp al despatx, la seva actitud cínica i incrèdula ens el situa vora el nivell de l'espectador. Magistralment interpretat per Lluís Boixaderas, en la segona versió de la comèdia s'accentua el seu caràcter còmic, que també veiem en l'Enric, la seva rèplica, de qui Belbel també en va subratllar els rivets còmics com a pallaso complementari: la professionalitat de l'actor Lluís Soler, que el va encarnar, va ser, amb Boixaderas, revulsiu per a la materialització d'aquests canvis. L'escepticisme i distanciament d'en Ferran vers els curiosos mètodes de l'empresa no lleven que es mostri com a un impenitent home de negocis, sense esclatxes de feblesa ni pietat, versió més humil dels taurons de les finances de Mamet, i ens mostra –com a únic personatge autèntic de l'obra– la mateixa escissió entre la realitat i l'aparença que hem comentat arran de *Paraules encadenades* i el conjunt de l'obra galceraniana. La derrota final també el fa més proper: ha assumit el sistema de valors però no arriba ni a la sola de la sabata dels qui no l'han acceptat. Empatia, en suma, amb l'espectador.



Per mitjà de la mirada d'en Ferran, gairebé bufonesca, la comèdia no deixa de servir, indirectament, a uns posicionaments d'ordre polític en el sentit més general del mot. Segurament, Galceran no va pretendre oferir-nos amb l'obra una dura sàtira del capitalisme ultraliberal contemporani però en triar-lo com a marc, ens en mostra la competència ferotge com un dels trets més característics, en el que Santamaria qualifica de "deriva revengista, compensatòria i defensiva" mitjançant l'humor (Santamaria, 2006, pàg. 12). Dins d'aquest mateix ordre, la psicologia, altra vegada, no en surt gaire ben parada. En tant que ciència (moderna en el sentit banal del terme) que forneix mètodes per als processos de selecció, Galceran posa en solfa el prestigi de què gaudeix en camps tan diversos ("Us ho dic jo, els psicòlegs aquests són... Els va la canya, i els que treballen per empreses encara més. Tancats al seu despatxet sense res més per a fotre que ficar-se en la vida dels seus empleats. Remenant, sempre remenant") (Galceran, 2010, pàg. 281).

Per bé que en Ferran no es planteja allisonar-nos ni fer trontollar el sistema, (ell mateix n'és un bon representant!) la seva condició de víctima traspua aquell escepticisme i /o pessimisme ontològics de l'autor quant a la credibilitat que aquest sistema –moral, econòmic, ideològic, etc.–, ofereix. El darwinisme –la lluita descarnada per la supervivència, el terrible xoc entre el jo i els altres– apareix en carn viva en l'obra galceraniana que en un primer moment havia d'anomenar-se *Selecció natural* (Fondevila, 2002, pàg. 27).

Sens dubte, com va plantejar Riera, l'èxit de la comèdia galceraniana va ser degut especialment a l'intel·ligent i incessant engalzament de les rèpliques-duel i a la forta càrrega emocional (conflictes d'enveges, escamotejament de la veritat, etc.) que transmeten els personatges/actors (Riera, 2008, pàg. 109). Però no cal descartar-ne el component crític (un bon punt demagògic o hiperbòlic, si es vol) que se'n desprèn com a valor afegit que marca la diferència entre aquesta i la resta de la seva producció. Si l'insòlit com a punt de partida i un

bon entrellat són la base de la comèdia i d'aquesta comèdia, quan s'aplica el procediment a un àmbit de relació social tan essencial en el món contemporani com el laboral, agafa una força extraordinària. Galceran, pel cap baix, va aprofitar bé el que és més que una avinentesa, un entorn sociolaboral que, tot i ser ubicat en les altes finances, subministra punts de comparació a qualsevol espectador. Una comèdia, com, en tantes vegades en la vida professional de l'espectador i el seu autor fustigat com en Ferran per la terrible competitivitat, amb resolució infeliç.

## 2. Balanç final: una flor que va fer estiu?

És encara prematur fer un balanç definitiu de l'obra de Galceran, però és indubtable, a hores d'ara, constatar-ne el paper obtingut dins el conjunt de la dramaturgia catalana. Gran restaurador de la comèdia d'entreteniment, d'una comèdia "burguesa", en el sentit estricte del terme, que connecta amb l'intent que Carles Soldevila va fer als anys vint –amb menys èxit, en termes generals– i es correspon al que en altres escenes han dut a terme autors com Neil Simon o Franz Weber. La simbiosi, per altra banda, de Galceran, amb directors i dramaturgs com Sergi Belbel, que des de diferents perspectives i inquietuds han gravitat també a l'entorn de la paraula com a la base de llurs propostes, ha estat determinant per a la seva projecció, però qui sap, si també per al seu –molt–relatiu estancament posterior. La direcció que Belbel va infondre a *Paraules encadenades* i a *El mètode Grönholm* no ha tingut, malgrat l'estimable ressò en el públic, la mateixa acceptació a *Carnaval* (un *thriller* policíac) i a *Cancún*, en què l'autor era fidel al seu esperit lúdic però partia del llast de l'expectació que desvetllava un fenomen com *El mètode..*, el que per si sol fa ocupar una posició de privilegi dins la història del teatre català. Caldrà que el comediògraf es reinventi per a superar o igualar la gran projecció de la seva obra més coneguda? En tot cas, Galceran, que admet no saber ni dominar el secret de cap èxit, és i ha estat un renovador decisiu de la comèdia teatral catalana, que, a l'estil d'un dels seus autors teatrals de referència –Nicholo Machiavello– ubica en la dialèctica del "drama", del despullament de l'home contra l'home, la base del seu interès i el seu ofici.

## Bibliografia

- Artigas, I.** (1997, 23 de febrer). "Jordi Galcerán". *Avui-Diumenge* (pàg. 14-15).
- Fondevila, Santiago** (2002). "Tres autores contra la crisis". *Culturas (La Vanguardia)*, 1, 19 de juny de 2002, 27-28.
- Galceran, Jordi** (1997). *Fuïta* (manuscrit). Barcelona: Institut del Teatre.
- Galceran, Jordi** (2001). "Pròleg". A: Anna Fité Salvats. *Mots en joc*, Barcelona: Entreacte, 80 AADPC ("Col·lecció TeatreEntreacte").
- Galceran, Jordi** (2003). *El mètode Grönholm* (T-6, vol. 2; conjuntament amb *L'aparador* de Victoria Szpunberg i *Àrea privada de caça* d'Enric Nolla). Barcelona: Proa.
- Galceran, Jordi** (2005). *El mètode Grönholm*. Barcelona: Proa.
- Gallén, E.; Climent, E.** (ed.) (1996). "Pròleg". A: J. Galceran; E. Climent (ed.). *Paraules encadenades* (pàg. 7-15). València: Tres i Quatre ("Teatre", 40).
- Gallén, Enric** (2010). "Pròleg". A: Jordi Galceran: *Sis comèdies* (pàg. 9-25). Barcelona: Edicions 62.
- Graells, Guillem** (1996). "Una comèdia de comediògraf sense complexos". A: Jordi Galceran. *Dakota*. Barcelona: Institut del Teatre.
- Riera, Pere** (2008). "Una dramaturgia desacomplexada, o l'altra cara de la moneda. Aproximació còmplice a l'obra de Jordi Galceran". *Pausa. Tercera Època*, 29, juliol, pàg. 93-110.
- Santamaria, Núria** (2006). "El professional: imatge pública i procediments comediogràfics de Jordi Galceran". A: Maria LLombart Huesca (dir.). *Teatre català contemporani. Entorn de l'obra de Jordi Galceran (Segona part: aproximació a l'obra de Jordi Galceran)* Traverses-Estudis Catalans Univ. París (8)/Equip d'Estudis Transversals. Universitat d'Alacant (disponible en línia a: <[www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/12260518667114874198846/030801.pdf](http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/12260518667114874198846/030801.pdf)>).
- Soler, Esteve** (2008, juliol). "Jordi Galceran, comediògraf". *Pausa. Tercera Època* (29), pàg. 75-92.

