

Sergi Belbel

Francesc Foguet i Boreu

PID_00174200



Universitat Oberta
de Catalunya

www.uoc.edu

Índex

1. Qüestions prèvies: postmodernitat i praxi teatrals.....	5
2. Del cicle literari a l'exploració dels límits.....	8
2.1. <i>Elsa Schneider</i> (1987)	9
2.2. <i>En companyia d'abisme</i> i altres textos breus (1989)	10
3. Les relacions violentades.....	14
3.1. <i>Carícies</i> (1991)	14
3.2. <i>Després de la pluja</i> (1993)	15
4. L'obertura temàtica.....	17
4.1. <i>La sang</i> (1998)	17
4.2. <i>Forasters</i> (2004)	18
5. Corol·lari: les costures de la postmodernitat.....	20
Bibliografia.....	23

1. Qüestions prèvies: postmodernitat i praxi teatrals

La dramaturgia de Sergi Belbel (Terrassa, 1963) pot llegir-se com l'expressió de la condició postmoderna nascuda de les runes de l'optimisme il·lustrat. La postmodernitat suposa la mort del subjecte, l'afirmació de la societat de consum, la incapacitat d'afrontar-se al temps i a la història o, entre altres aspectes, la transformació de la vivència temporal en un present perpetu. Artísticament, les formes més comercials es barregen amb les de recerca i es ret un culte al pastitx, entès com a paròdia neutra. A més, la postmodernitat fa prevaler les visions fragmentàries, fracturades, discontinües, relativitzadores, escèptiques de la realitat en una estetització presentista de la vida que problematitza les relacions interhumanes i la consciència històrica.



Sergi Belbel (Terrassa, 1963)

En les coordenades generals de la postmodernitat (Lyon, 1997), el subjecte és vist com un "experiment", sense memòria, sense capacitat crítica per a humanitzar-se. L'individu postmodern oblida els altres, es desentén del sofriment dels vençuts de la història i participa d'una cultura "precària", caracteritzada per la manca de diàleg, la solitud, la falta de relacions humanes. La postmodernitat multiplica indefinidament els sistemes de valors i els criteris de legitimació, fins al punt que proclama la fi de la història i de l'ètica. En un present instantani i transitori, sense referents als quals aferrar-se, els individus estan condemnats a viure en la superfície, en la intempèrie, a la deriva, i es troben confinats en el seu ego nu i agressiu, sovint cínica, a la recerca inútil d'afecte i d'ajuda.

Des de les seves primeres temptatives més experimentals de la dècada dels vuitanta fins a les propostes més comercials dels darrers anys, un dels eixos de la dramaturgia belbeliana és aquesta perspectiva postmoderna de la realitat que acabem de sintetitzar. No es tracta tan sols d'una qüestió ideològica, en el sentit d'escudar-se en la posició d'evitar comprometre's amb els temes tractats o d'eludir conferir-los un sentit, amb la coartada de l'antidogmatisme. La postmodernitat de la seva dramaturgia es deixa notar també en una escriptura fragmentària i difusa, eclèctica en els models i en els registres dramàtics, atenta a defugir els relats convencionals de la modernitat teatral i amatent a refugiar-se en l'ambigüitat, la indecisió, l'humor, la ironia o la paròdia aparentment destranscendentalitzadores. Una escriptura, al capdavant, enderiada a desconstruir amb cura el llenguatge, a disseminar-lo, a apel·lar a la plasticitat i a la corporeïtat ambigües dels significants.

Una altra qüestió prèvia que hem de tenir en compte a l'hora d'analitzar la dramaturgia de Sergi Belbel és la seva concepció del fet teatral. A més d'autor, Belbel exerceix de director, de manera que entén el teatre com una pràctica escènica: escriu "per al" teatre i, sovint, fins i tot "per a" actors i actrius determinats. Tal com reconeixia en una conversa amb Jaume Melendres (1992), procura

dirigir les seves mateixes obres (o les d'altri que li hauria agradat d'escriure) i, sempre que pot, tot just acabar el text, comença de seguida a treballar a l'escenari. La seva escriptura està íntimament lligada a la pràctica escènica; és a dir, la seva activitat com a autor/director coexisteix fins al punt que li resulta difícil d'escriure una nova obra sense haver escenificat la precedent, ja que té la convicció que la praxi escènica és bàsica perquè la seva dramaturgia pugui evolucionar.

A banda de les direccions de peces pròpies, ha estrenat també, amb una bona rebuda del públic i de la crítica, nombrosos textos clàssics (Guimerà, Vilanova, Shakespeare, Molière, Goldoni, Filippo, Marivaux) i contemporanis (Georges Perec, José Sanchis Sinisterra, Samuel Beckett, Josep M. Benet i Jornet, David Mamet, David Plana, Bernard-Marie Koltès o Jordi Galceran). La seva concepció del *métier* de director d'escena és extremament diàfana, pragmàtica: parteix de la consciència de la teatralitat i, sobretot, atorga molta atenció al poder de l'actor. Al seu entendre, la teatralitat consisteix bàsicament en "l'existència d'un escenari on uns actors executen una acció que contempla algú" (una definició molt afí a la de Peter Brook), de manera que "els autèntics pilars de la teatralitat són l'actor, l'espectador i la cosa en si, l'obra" (Belbel, 1999, pàg. 80).

Entre els elements de l'escenificació, Belbel considera el text com "la primera pedra", mentre que els actors serien "l'essencial" i els altres elements de l'espectacle formarien "un tot indissociable". En coherència amb això, Belbel creu que, entre els agents que contribueixen a la representació, hi ha d'haver la màxima "harmonia" per garantir un bon resultat de conjunt. El teatre contemporani tendiria –en la seva opinió– a valorar la dramaturgia en un sentit ampli, atès que els artistes del teatre, cada vegada més, escriuen, manipulen i adapten textos, dirigeixen els actors, es fan càrrec de la concepció global de l'espectacle (com, ben mirat, ja feien Shakespeare o Molière). En aquest sentit, a diferència de la postmodernitat que destil·la la dramaturgia belbeliana, la seva manera d'entendre la praxi escènica entra de ple, curiosament, en les coordenades modernes. En un dels seus textos breus, *La nit del cigne (L'impossible silenci)* (1986)¹, Belbel intenta posar-se en la pell de l'intèrpret. Quan un actor deixa de parlar, es produeix un silenci fal·laç.

⁽¹⁾Indiquem, entre parèntesis, les dates d'escriptura.

L'actor senyoreja l'escena, però també és la part vulnerable de la representació: confon la vida i el personatge i, quan es confessa, no deixa de resultar patètic. La peça és un monòleg en què un actor posa a prova la paciència de l'espectador, i trenca les regles de la convenció teatral, encara que el "silenci" –la comunicació amb l'espectador– sigui escènica impossible. En una pirueta metateatral, el personatge acaba interpretant *in situ* un fragment d'*El cant del cigne*, de Txèkhov, que precisament parla d'un actor.

La nit del cigne presenta encara un aspecte que cal destacar per a comprendre millor la poètica belbeliana: la concepció del teatre com a metàfora de la vida. L'actor/personatge té necessitat d'omplir el silenci, d'il·luminar la foscor, de despullar-se impúdicament, sense trampes, davant del públic: l'actor/perso-

natge és l'ésser humà que surt a escena, fa la ganyota i desapareix per sempre. En el moment que irromp a l'escenari, la seva mateixa existència xoca amb l'entorn. Només quan interpreta *El cant del cigne*, de Txèkhov, es troba en el seu lloc: en el del personatge que, un cop ha deixat d'interpretar, desapareix. Com en la vida.

Dramatúrgicament, l'interès per la pràctica escènica es nota en els textos de Belbel: l'escriptura és molt sonora, amb diàlegs d'una gran plasticitat. La paraula esdevé un vehicle que causa conflicte, una expressió dels sentiments o de la voluntat de fer mal que trasbalsi l'altre (Feldman, 1998, pàg. 222). Les situacions que planteja en les seves obres volen provocar un xoc emocional en l'espectador –sovint, en realitat, una "emoció xoc", per dir-ho en termes de Michel Lacroix (2005)–, però, en tot cas, defugen d'il·luminar cap conflicte. Belbel s'interessa molt més per explorar els marges difusos de la teatralitat i per dotar el llenguatge dramàtic d'una especificitat que el diferenciï d'altres codis, com ara el cinematogràfic (tot i que, com veurem, també l'influirà molt), que no pas per posicionar-se davant dels temes tractats, d'una actualitat ben punyent, com per exemple la identitat, la comunicació o la violència.

2. Del cicle literari a l'exploració dels límits

Els textos amb què Belbel va fer les primeres armes poden agrupar-se en el paraigua de "cicle literari". Es tracta de *Calidoscopis i fars d'avui* (1985, Premi Marqués de Brandomín, 1986) i *Elsa Schneider* (1987, Premi Ignasi Iglésias, 1987), dues peces que tenen com a denominador comú el fet que s'inspiren en la literatura, concretament en mites literaris, en un joc de citació intertextual que transfereix aquests referents a l'actualitat. A la manera de Heiner Müller, del qual va dirigir *Hamlet-Màquina* i *Quartett*, Belbel dissectiona aquests mites literaris per a exposar l'alienació de l'home postmodern i, alhora, esquerdar el vincle entre l'actor i l'espectador a fi de convertir-lo en complicitat creativa. Seguint Samuel Beckett, del qual va traduir *Pas*, i Georges Perec, del qual va estrenar *L'augment*, el jove autor es valia de tècniques de l'avantguarda teatral que, en suma, qüestionaven la referencialitat del llenguatge.

Calidoscopis i fars d'avui parteix de dos escriptors de prestigi, André Gide i Virginia Woolf, per a projectar-los en l'actualitat. La peça es divideix en tres parts: en la primera, el calidoscopi de Gide; en la segona, el far de Woolf, i en la tercera, la joventut contemporània (amb una aparició espectral d'Oscar Wilde), en la qual conflueixen simbòlicament els colors del calidoscopi i la llum del far. Hereus del neguit i la insatisfacció vitals de Gide o Woolf, els dos joves amb què es tanca el tríptic tenen tota mena de prevencions a l'hora de comunicar-se i d'estimar-se i, com a espècimens del seu temps, viuen les relacions directes, fredes, despersonalitzades, desangelitzades de la "modernitat líquida" (Bauman, 2005).

Paral·lelament a aquest cicle literari, Belbel fa una entrada fulgurant a l'escena professional de Barcelona –apadrinat pel Teatro Fronterizo de José Sanchis Sinisterra i un sector de la crítica universitària– amb l'espectacle *Minimal show*, estrenat el 1987 al Teatre Romea. Compartint dramatúrgia i direcció amb Miquel Górriz, *Minimal show* esdevé una successió de seqüències que capten els esforços patètics de comunicació entre els éssers humans; els gestos i les paraules brutals que, de sobte, irrompen en un ambient de *civilitat* i els rituals de les relacions sexuals completament asèptiques i despersonalitzades. L'objectiu principal és copsar els mecanismes de la convivència quotidiana per a mostrar-ne la trivialitat i l'absurd en què es fonamenten.

Les vint-i-tres seqüències en què es divideix l'obra –que de vegades fan la sensació que siguin gags de circ– ritualitzen el comportament sincopat i, de vegades histèric i tot, de cinc personatges (dues dones i tres homes) que "es busquen, es troben, no es troben i es perden en l'embolic dels estereotips quotidians" (Sanchis, 1992, pàg. 15). Els petits gestos que fan i les paraules i les frases mínimes que pronuncien construeixen una partitura de reiteracions, de variacions i rèpliques pautades. Són personatges "fatalment postmoderns" –com

apunta Sanchis Sinisterra (1992, pàg. 15)– que s'acosten i es rebutgen, atrapats com estan en la seva condició de prototips. L'espai escènic, molt auster, es deixa regir per les regles de la teatralitat i, tot i evocar la metròpoli, esdevé molt versàtil: tant pot convertir-se en un aparador, una passarel·la, una pista o un pòdium.

Minim-mal show aborda humorísticament les actituds i els comportaments contemporanis i, en especial, les impúdiques temptatives eròtiques de seducció, contacte o destrucció, talment com si ens trobéssim davant d'un vodevil postmodern. La cruesa i l'asèpsia de les relacions afectives és un dels aspectes que Belbel tractarà també en textos posteriors. De fet, a més de la temàtica, *Minim-mal show* compendia molts dels recursos que Belbel converteix en marca de la seva dramaturgia: la tipificació dels personatges, l'espacialització difusa, al·legòrica, la reiteració temporal, la disseminació de la paraula, etcètera.

Amb una gran economia del llenguatge i de la plasticitat en la línia més minimalista (la consigna del *minimal art* és "més és menys": donar el màxim joc amb el mínim d'elements dramàtics), Belbel aposta per una dramaturgia que carregui de polisèmia un ventall mínim de paraules, gestos o objectes, i ho fa amb la màxima economia de mitjans. Aquesta manera d'explorar les fronteres de la teatralitat, que és una de les constants del Teatro Fronterizo, confiava en el poder de les formes i en la participació activa de l'espectador per a completar-ne el sentit. En la representació, Belbel i Górriz van posar l'accent en un treball frenètic dels actors, i van atorgar molt de pes a la música, els silencis i el ritme dramàtics.

Des del punt de vista dels referents, Belbel es movia encara en el llegat cultural i literari europeu (sobretot francès: Samuel Beckett i el grup Oulipo) i demostrava un gran domini del llenguatge teatral a peu d'escenari, del qual explorava els límits contínuament. Al mateix temps, jugava amb sèries de gestos o paraules que es repetien o variaven de manera imperceptible, a l'estil de les coreografies de Pina Bausch. Amb aquestes primeres experiències teatrals, molt de laboratori, Belbel buscava, en definitiva, una escriptura que respongués a formes noves, que trenqués amb les unitats dramàtiques i amb la sistematització del joc teatral, i que reduís la intriga argumental. L'aspecte lúdic del fet teatral, el distanciament paròdic, la sàtira de comportaments quotidians formaven part del xou minimalista.

2.1. *Elsa Schneider* (1987)

Elsa Schneider també treballa sobre material literari, en concret, una novel·la curta d'Arthur Schnitzler, *La senyoreta Elsa*, que és contrapuntada amb la biografia tràgica de l'actriu alemanya de cinema Romy Schneider. Com *Calidoscopis i fars d'avui*, s'estructura en tres parts perfectament pautades: una primera dedicada a la jove Elsa; una segona, a la dona Schneider, i una tercera, a la



Minim-mal show proposa explorar el gest del comportament humà que sorgeix abans de la paraula

síntesi de totes dues, Elsa Schneider. El personatge literari es fon, doncs, amb el mite cinematogràfic per convertir-se així en una nova criatura que suma literatura i llegenda, també amb final tràgic.

La primera part es basa en els fluxos de consciència –monòleg interior– de la senyoreta Elsa que tradueix en primera persona la seva pudicícia sexual, la negativa a prostituir-se, la descoberta de la hipocresia burgesa i, al capdavall, l'anticipació de la pròpia mort. El text focalitza l'atenció en la ment del personatge, de manera que l'espectador assisteix a la seva exploració interior mitjançant la paraula. Els processos mentals d'Elsa configuren un espai escènic que és el de la consciència del personatge.

En la segona part, també en primera persona, s'hi exposen els moments clau de la biografia de Romy Schneider (amb al·lusions velades al film *L'important és estimar* [1974], d'Andrzej Zulawski): des dels deliris de fama fins al suïcidi. A diferència d'Elsa, Schneider accepta de jove que, per a triomfar com a actriu, ha de vendre fàusticament la seva ànima al diable, és a dir, a la morbidesa de la premsa. En la maduresa, tanmateix, Schneider se sent una "dona objecte", tant en la vida professional com en la personal, i es troba atrapada pels escàndols i la tragèdia que l'envolta i amb què es rabeja la premsa del cor.

Finalment, en la tercera part, el llarg monòleg interior en què s'interpel·la el públic de manera directa fusiona les dues vides anteriors en un sol personatge teatral: "una dona d'edat indefinida". Elsa Schneider presenta al públic les dues actrius que han interpretat la senyoreta Elsa –"el famós personatge d'aquell autor austríac"– i Schneider –"la vida de la famosíssima actriu, marcada per un tràgic destí"– entrelaçant d'aquesta manera la ficció, la realitat i el mite, com en el teatre. L'actriu que interpreta aquest nou personatge evidencia davant seu la seva condició teatral i brinda al públic un altre espectacle mòrbid: una mort tràgica com la d'Elsa i la de Schneider.

2.2. En companyia d'abisme i altres textos breus (1989)

En paral·lel als seus primers textos del cicle literari i a la seva irrupció a l'escena professional, Belbel també va indagar a fons la teatralitat en un conjunt de textos breus –*Dins la seva memòria*, *L'ajudant*, *En companyia d'abisme* i *Tercet*– que podríem qualificar d'"exercicis d'essencialització". L'exploració de l'essència de la teatralitat s'interessava tant per la interpretació actoral com pel llenguatge dramàtic i els comportaments humans. La dramaturgia belbeliana tendia a la nuesa, a l'eliminació de l'anècdota, i jugava deliberadament amb l'ambigüitat, la indeterminació, el misteri. Era, bàsicament, una teatralitat formalista: treballava els efectes de la recurrència, la variació, l'estructura i el ritme.

Dins la seva memòria (1986) esdevé un exercici molt formal que escruta, amb empelts de *thriller*, la dissolució del jo i els desdoblaments personals. Seguint l'estela de Samuel Beckett, però ignorant-ne la càrrega filosòfica de fons, Belbel elimina allò superflu i anecdòtic de la trama per a concentrar-se en l'essencial:

la relació entre els dos germans bessons deconstruïda a partir d'engrunes de records i des d'una ambigua consciència de culpa. Darrere d'aquest vincle fraternal, l'autèntic focus temàtic de *Dins la seva memòria* és el principi del plaer sexual, punt de partença de tot. Descobert en la infantesa, en complicitat amb el seu germà, ell fa del plaer primari una recerca contínua en plena adultesa i emprèn una "cacera" per a la possessió efímera d'altres cossos i per a conjurar el passat, l'absència del seu germà i la impossibilitat de retornar als orígens del plaer.

L'ajudant, *En companyia d'abisme* i *Tercet* (totes tres de 1988) se situen en aquesta mateixa línia d'experimentació formal, d'investigació dramàtica. En lloc de treballar cap endins, en aquest cas ho fan cap enfora: en la pugna amb l'altre, en els mecanismes de comunicació, de relació mercantilitzada. A Beckett, s'hi suma la influència de la dramaturgia de Koltès. A diferència de les anteriors, aquesta trilogia de peces curtes accentua l'abstracció: les relacions entre els personatges encara són més enigmàtiques i inquietants.

L'ajudant presenta la transacció laboral entre un home madur i un home jove. L'home madur vol que el jove treballi amb ell i li prepara un parany: han de fer-ho en igualtat de condicions. L'home jove accepta còndidament l'afalac, però, al final de la peça, sabem que aquesta pretesa igualtat és una mera fal·làcia, atès que, al cap i a la fi, la maduresa, l'experiència, agredeix *dialècticament* la joventut confiada, la innocència.

A *En companyia d'abisme*, dos homes d'edats diferents esperen obtenir no sabem què l'un de l'altre. Cadascú utilitza les seves armes. Aquí, en comparació amb *L'ajudant*, sí que hi ha una oposició declarada, evident: tots dos s'expressen amb paraules incisives i, en la seva immobilitat, amb gestos agressius que, més que dir, amaguen allò que no es vol dir. Els dos homes fan circumloquis per a no dir allò que volen ocultar i, alhora, intenten desemascarar què vol dir en realitat el seu interlocutor. En la confrontació amb l'altre, eviten despullar-se o mostrar la seva vulnerabilitat i passen a l'ofensiva, tot defensant-se i atacant-se amb les paraules. L'home experimentat posa en evidència la franquesa i la innocència de l'home jove, que, sense quedar-se enrere, aprèn de pressa i treu les urpes per a agredir el contrincant. L'objectiu és dominar l'altre, ocupar l'espai, vèncer-lo, tot i que al final hagin de reconèixer que es necessiten, si no volen caure en l'abisme de la incomunicació.

Tercet parteix del mateix joc que les dues peces anteriors, però fa entrar un tercer personatge en la confrontació dialèctica. Un Home i una Dona dins d'un espai neutre ("una cambra fosca, negra"), malden per tal d'amagar les ansietats, les angoixes i les mentides darrere d'interminables giragonses i circumloquis. Mantenen les formes de la *politesse* fins que arriba la revelació decisiva, la que ha encobert tot l'acarnissament de les paraules: el vincle afectiu que encara lliga ella amb ell. En la segona part del díptic, la Dona s'acara amb L'altra Dona per reclamar-li que li confessi la veritat. L'"altra" dona és l'extrem del triangle amorós: la manifestació d'aquest lligam ho aclareix tot. En la tercera seqüèn-

cia, la Dona, sola, es pregunta sobre la seva pròpia identitat. Una comèdia triangular, doncs, elevada a la mínima expressió que intenta explorar –com *L'ajudant* i *En companyia d'abisme*, influïdes pel Koltès d'*En la solitud dels camps de cotó* i potser també per Pinter– els mecanismes de la comunicació interpersonal i la manera com els altres ens confereixen una identitat vulnerable.

La trilogia que comentem està molt marcada per la condició postmoderna que hem apuntat més amunt. Els personatges representen "identitats precàries" en conflicte. Són, en realitat, difusos: desdibuixen els límits entre el masculí i el femení, no tenen replecs psicològics, sinó que encarnen arquetips. En alguns moments, fins i tot, prenen consciència de la seva naturalesa ficcional i ostenten descaradament la seva condició fictícia. L'home més jove d'*En companyia d'abisme* parla, per exemple, de "la inversemblança d'aquest conflicte verbal nostre" (Belbel, 1990, pàg. 38). Els espais de l'acció també esdevenen despullats, indefinits, buits, mentre que les coordenades temporals, sense que s'explicitin de manera oberta, ens situen en una contemporaneïtat reconeixible.

El punt d'inflexió d'aquesta primera etapa d'exploració dramàtica, cal situar-lo en un any decisiu, el 1989, durant el qual l'Institut del Teatre de Barcelona i el Centre Dramàtic de la Generalitat de Catalunya van endegar el que s'ha anomenat l'"operació Belbel", un mes d'estrenes, lectures i conferències dedicades a la jove promesa del teatre català. Aquesta "operació" institucional, insòlita en la història teatral recent, suposà encimbellar Belbel, amb 26 anys, com el dramaturg de referència de la dramàtica catalana contemporània. La duresa d'una part de la crítica, que va acusar de vàcua postmodernitat els dos textos estrenats, *En companyia d'abisme* (a l'Institut) i *Elsa Schneider* (al Centre Dramàtic), impel·liren Belbel a escriure *Tàlem* (1989; Teatre Romea, 1990), una discreta virada en la seva dramàtica.

A *Tàlem*, el joc d'ambigüitats, confusions i segones intencions serveix per a exposar, de manera satírica i paròdica, la quotidianitat de les relacions de parella i els comportaments dels homes i les dones de la classe mitjana liberal i urbana en la societat contemporània. En aquest sentit, la visió intel·lectualitzada i científica que tenen els homes contrasta amb la molt més material i prosaica de les dones. Belbel altera l'ordre cronològic amb un joc simètric de 38 escenes breus que, fragmentàriament, estructuren l'obra i que avancen (les senars) o reculen (les parelles) en el temps. Els quatre personatges són prototipus de la postmodernitat: fan servir un llenguatge asèptic, estandarditzat; es troben alienats per la societat de consum i de la competitivitat; viuen unes vides mancades de sentit; es deixen vèncer per l'abúlia i el tedi, etcètera. Com a comèdia boulevardiana que és, com a vodevil minimalista i postmodern, es tracta de personatges sense nom, sense psicologia complexa, gairebé deshumanitzats, que només es defineixen en l'enfrontament amb els altres. En bona part, enceten la galeria de personatges *histèrics*, sobretot femenins (el de Schneider n'és un precedent), que retrobarem en les obres posteriors.



L'operació Belbel (1989) es va dur a terme durant un mes

En la presentació, Belbel confessa que l'autèntic punt de partida de *Tàlem* és una imatge escènica molt concreta, que li va servir per a entrellaçar la resta d'escenes: la que acaba essent, en el text, la número 31, o sigui, la imatge d'"una immensa cambra buida, sense portes ni finestres, amb un enorme i moderníssim llit de matrimoni descentrat a la dreta de l'espectador, una noia intentava treure's els sostenidors davant la mirada d'un jove impassible" (Belbel, 1989, pàg. 116). Belbel s'interessa, sobretot, per jugar amb les expectatives de l'espectador –d'aquí ve la reordenació i les repeticions de les escenes–, per allunyar els personatges i l'argument de qualsevol tractament realista o naturalista, per fer que l'espectador reconstrueixi el fil argumental, per alternar amb l'opacitat i la transparència del sentit i l'ambigüïtat del significat i per explicitar la metateatralitat de la comèdia.

3. Les relacions violentades

De la visceralitat de la crítica, que continuava titllant la dramaturgia belbeliana d'excessiva pulcritud formal i de manca de continguts, en naixeria un nou cicle, el que podríem anomenar de les *relacions violentades*. Començaria amb *Carícies* (1991; Teatre Romea, 1992), una peça modèlica del que és la literatura dramàtica de la dècada dels noranta (Gallén, 1992). Com els textos de l'etapa anterior, *Carícies* bascula, de nou, sobre un conflicte dramàtic mínim a partir d'una exploració de la forma, ara tanmateix més oberta, més ubicada: si bé els personatges –més "humanitzats"– usen la paraula com a arma de poder, l'espectador disposa de més aferralls per a situar les relacions que mantenen. La paraula continua essent, això sí, una arma d'agressió de l'altre, tot i que la concreció és molt més reconscible, molt menys abstracta.

3.1. *Carícies* (1991)

Carícies encadena, a la manera de *La ronda*, d'Arthur Schnitzler, onze escenes que tenen lloc en diversos espais urbans i que protagonitzen, un cop més, personatges estereotipats. El text, que té un títol del tot irònic, se situa en la contemporaneïtat (els anys noranta) i presenta autèntics duels verbals plens de brutalitat, també física. Cada escena recull un personatge de l'escena anterior, en forma d'enfilall, de manera que els uns mantenen una relació directa o llunyana amb els altres. La darrera escena enllaça amb la primera en una mena de cercle tancat. Les relacions que mantenen els personatges són totalment cuirassades: despersonalitzades, sense afectes, instintives, distanciades. Com passa també a *Combat de negre i de gossos*, de Koltès, la paraula crua i nua es converteix en l'agent de l'acció, tot atorgant als personatges una gran complexitat, no pas per allò que diuen, sinó per allò que amaguen amb els mots o amb els gestos que oculten al darrere del dir.

Centrat en el nucli familiar o en les relacions sentimentals, el microcosmos de *Carícies* és el propi de la societat *postmoderna*: personatges immersos en la voràgine de la metròpoli, angoixats, solitaris, desencisats, sense memòria, sense tendresa, incapaços de comunicar-se satisfactòriament amb ningú. Quan arriba, en l'epíleg final, la carícia, que és allò que desitgen de manera subreptícia els personatges, es clou l'obra sense remissió, sense pietat. És la traca final d'una peça que converteix les relacions humanes en una successió d'histerismes. Com ha remarcat Gallén (1992, pàg. 8), Belbel reflecteix la cara més amarga i violenta de les relacions humanes –el desamor, la incomprensió, la incomunicació, la desesperació o la solitud– en "uns personatges que, foragitats del paradís sense contemplacions, són llençats damunt del dur asfalt dels noranta".

3.2. *Després de la pluja* (1993)

Després de la pluja (1993), un dels textos que ha aconseguit més ressò internacional, ens presenta una brillant paràbola de la "societat assetjada", els habitants de la qual viuen atemorits per múltiples pors. L'acció se situa en el terrat d'un gratacel immens en què es troben les oficines d'una important empresa financera. Alguns dels treballadors tant directius com, sobretot, subalterns s'hi escapen per a esbargir-se, fer petar la xerrada o fumar clandestinament. Els diversos personatges van al·ludint a la situació de prohibicions, de controls, de suspicàcies i d'autocensures que viuen a l'empresa i, encara que sigui parcialment, confessen les preocupacions més íntimes, les obsessions més persistents i les esperances o els somnis secrets més amagats.

Amb els diversos personatges i uns quants efectes de caire futurista, a més d'algunes derives oníriques o visionàries, la successió de les escenes crea una atmosfera misteriosa d'histèria compartida. Mentre en les oficines de l'empresa es coven les conxorxes i les enveges més salvatges, es depura o es pressiona el personal fins a extrems insuportables, al terrat del gratacel –un espai exterior, però que encara pertany a l'edifici, envoltat d'altres gratacels i cases– alguns dels seus treballadors s'hi esplaien o s'hi desfoguen a cor què vols: hi ventilen les angoixes i els conflictes en una metàfora de la buidor interior que els corseca.

Darrere de la visió humorística, irònica i despietada de *Després de la pluja*, hi ha la intenció de reflectir les psicopatologies de la vida contemporània en forma d'un sàinet postmodern, tremendista, en què, com en el gènere de referència, s'embolica la troca i, al final, tothom acaba aparellat per afinitats electives. Els personatges tenen un traç anatòmic, molt estereotipat, tal com de fet ja indica el seu nom funcional: ens trobem amb "identitats precàries", definides per allò que fan en l'empresa on treballen, però no pas per allò que són. Com en altres peces anteriors, Belbel sap situar-los en unes coordenades espaciotemporals d'una gran teatralitat i, en aquest cas, d'una gran força metafòrica: el gratacel s'insereix en una indefinida metròpoli futurista. L'atmosfera que resulta d'aquesta inconcreció de l'espai s'alimenta de les al·lusions continuades, que pauten el ritme de l'obra, a allò estrany que passa a l'exterior (explosions, sirenes), de manera que fa pensar en la imminència de l'apocalipsi.

Un darrer apunt sobre *Després de la pluja*: la diferència més substancial de la primera edició respecte a la segona, en què introdueix alguns canvis estilístics, és l'epíleg. El 1993, Belbel salva del diluvi la Secretària Castanya i el Programador Informàtic, que després d'un any tornen al terrat del gratacel on treballaven, i deixa una esclatxa d'esperança –enmig de la desolació– en el fet que ella estigui prenys. El 2001, en canvi, l'epíleg és més obert, ambigu i metafòric, ja que només conté l'acotació: "el sol". La pregunta ineludible és per què, en la primera edició, tria dos dels personatges més envejats a l'empresa –i els més



implacables i conservadors– per a un *happy end* i, en la segona, se'n desdiu? Podria ser que la resposta estigués en la lectura moral o ideològicament marcada que es deriva de l'epíleg original.

Amb el díptic *Morir* (1994) i *El temps de Planck* (1999), Belbel tracta el tema de la mort, des de l'òptica contemporània, a partir d'una reflexió sobre la transcendència del temps. Amb un desplegament de múltiples espais i una coralitat d'arquetips de la vida urbana, d'edats i condicions socials diferents, *Morir* entreteixeix diversos casos d'accidents fulminants que poden ser –o no– mortals per tal d'apuntar la incidència de l'atzar i de l'imponderable en l'existència quotidiana. Si bé el tractament desacomplexat d'aquesta temàtica és un bon punt de partida i el domini tècnic de l'estructura i dels diàlegs funciona bé, l'esquematisme simplista i l'efectisme de la resolució formal, la intenció d'entrecosir els fils de la trama i la recerca del gag fàcil acaben repercutint en el resultat final. Tal com exposa la Dona de la darrera escena (una *captatio* epilòg), la frivolitat banalitzadora s'imposa per sobre del sarcasme il·lustrat.

Inspirada vagament en les teories del físic alemany Max Planck, que hi donen una patina intel·lectual, el musical *El temps de Planck* és una reflexió sobre la transcendència del temps en la vida humana a partir de l'agonia del senyor Planck, un botiguer casat i afillat que pateix una malaltia terminal. Amb fugides imaginàries cap endavant, les coordenades espaciotemporals combinen els "interiors actuals" i l'"imaginari de Maria", que s'envola cap al futur, cap al passat o cap a les seves fantasies tètriques i esbojarrades. Com d'habitud en la dramaturgia belbeliana, les escenes es trenen d'una manera intencionada: trenquen la linealitat i exploten la fragmentarietat, en aquest cas inspirant-se en el "temps de Planck", que Maria resumeix a l'escena Zero (6) i que ella mateixa associa a les imatges, sensacions i sentiments que passaran pel cap del seu pare en el moment de morir. Estrany híbrid entre el melodrama familiar i la comèdia científista, d'humor negre i de costums contemporanis, *El temps de Planck* expressa la por de la mort i el sentiment del dolor, encara que tractades de manera distanciada, efectista i superficial.

4. L'obertura temàtica

Amb *La sang* (1998 i Sala Beckett 1999), podríem considerar que la dramaturgia belbeliana enceta un nou cicle, d'obertura cap a una temàtica més aparentment lligada a l'actualitat. En termes genèrics, es tracta d'un conjunt d'obres que, sense abandonar l'estil belbelià de les etapes anteriors, accentua la vampirització del guionatge televisiu dels ressorts de l'escriptura dramàtica, l'assumpció o alteració sense complexos de gèneres com ara la comèdia o el melodrama adreçats a públics més amplis i una aproximació superficial de temes candents, com són ara el terrorisme en el cas de *La sang*, la immigració en el de *Forasters* (2004) o les noves tecnologies a *Mòbil* (2006).

4.1. *La sang* (1998)

La sang recupera el tema de la violència, que ja havia estat tractat més tangencialment en la seva obra, i el circumscriu a les conseqüències d'una acció terrorista: el segrest d'una dona, professora d'universitat i muller d'un polític influent, a mans d'una organització política indefinida. Del gavadal de personatges, destaca sobretot la tríada que configuren la Dona, la Nena i la Dona Jove, aquestes dues darreres les vetlladores que torturen, de manera salvatge, la seva víctima. La perversitat de la Nena –un petit monstre sàdic– i l'obediència cega, però vacil·lant, de la Dona Jove contrasten vivament amb la indefensió de la dona immolada pels uns i pels altres.

Estructuralment, l'escena primera tensa el plantejament cruel del conflicte i l'última el clou amb la darrera fase programada de la mutilació, mentre que les escenes 2, 3 i 4, en què es descobreixen els diversos trossos amputats de la dona segrestada, serveixen de distensió per a mantenir *en suspens* i *en perspectiva* l'evolució i el desenllaç de la trama central. El motiu de la sang relliga totes les escenes i permet d'al·ludir indirectament a la tortura que pateix la Dona en el seu dolorós i fatal captiveri. La claustrofòbia de l'espai tancat on està reclosa la Dona, que es contraposa amb els espais oberts o públics en què tenen lloc la resta d'escenes, contribueix a fer més macabra l'experiència del segrest. En el fons, Belbel vol mostrar la barbaritat de la "lògica terrorista" enfront de la "lògica democràtica", sense prendre-hi partit explícit, tot explotant la tensió teatral que se'n deriva (Feldman, 1998, pàg. 26).

Belbel torna a apostar a *La sang* per una dramaturgia sostractiva que dosifica acuradament la informació (qui és la dona segrestada?, quina mena d'organització la reté?, per què ho fa?), treballa a fons les el·lipsis i els salts, i es complau amb la paròdia de comportaments quotidians per a tractar –de manera superficial– una problemàtica complexa com la del terrorisme. Amb punts de coincidència respecte a *The Cryptogram*, de David Mamet, i *El gos del tinent*, de Josep M. Benet i Jornet (Gallén, 1998), Belbel defuig un enfocament

directe i, com ja és habitual en el seu teatre, buida i desrealitza el tema de referència, perquè no s'interessa per la seva dimensió política o social, sinó pel duel verbal que s'entaula entre les parts en litigi i per l'impacte dramàtic d'unes situacions truculentes i d'una confrontació extrema –molt inconcreta i difusa– de "poders".

4.2. *Forasters* (2004)

En una mateixa línia, tot i que incidint en l'adscripció mig paròdica mig intencionada al gènere del melodrama, *Forasters* (2004; TNC, 2004) pretén reflectir les "pors" que, en la societat contemporània, senten tant els al·lòctons com els autòctons. Amb un nucli familiar, esguardat des de dues èpoques diferents, a la dècada dels seixanta del segle XX i els primers anys del segle XXI, *Forasters* remarcaria les dificultats i els canvis que es produeixen, en el pas d'un segle a l'altre, en els vincles paternofilials, en les formes de vida i en la relació amb els "estrangers". Així com els pares i els fills poden arribar a ser uns estranys entre ells, els autòctons difícilment saben comprendre els al·lòctons i els veuen com una amenaça a les seves seguretats vulnerables, tot i que aquests mantinguin uns valors que aquells ja han perdut. La degradació de la convivència en el nucli familiar –expressada amb la metàfora de la malaltia– i les complicitats que es nien entre autòctons i al·lòctons (emblemàticament, les de la Mare amb el Nen) posen de manifest les mancances afectives o vitals dels personatges i la necessitat de sublimar-les.

En aquest "melodrama familiar en dos temps", tal com diu el subtítol, el pròleg i l'epíleg emmarquen la venda del pis cèntric d'una gran ciutat on té lloc l'acció, en virtut de la qual l'espai passa a mans "forasteres". La resta d'escenes alternen dues trames temporals, una d'ubicada a mitjan anys seixanta i una altra, quaranta anys més tard, a començament del segle XXI. Les peripècies melodramàtiques del nucli familiar giren al voltant de dos fets similars: la malaltia d'un dels seus membres –la Mare del segle XX i la Filla del segle XXI– i l'arribada incòmoda de nous veïns "forasters" –la immigració del sud peninsular del segle XX i la intercontinental del segle XXI. La combinació d'aquestes dues temporalitats genera un joc subtil i enlluernador de confusions, paral·lelismes, emmirallaments i confluències que permeten molt de joc dramàtic i, especialment, escènic. La barreja de temps, espais i personatges arriba fins a l'extrem que, com passa en l'escena 4 de la segona part, esdevenen "líquids" (Belbel, 2004, pàg. 143).

Amb humor i ironia, Belbel planteja personatges i situacions atemporals fins al punt de diluir les coordenades d'espai i temps per a demostrar-ne la continuïtat i la vigència més enllà del seu present. A més, tot subvertint-ne el fons i la forma, se serveix d'un gènere tan vell com el melodrama per a tractar problemàtiques actuals i conflictives, com ara la precarietat de les relacions familiars, la incomunicació amb els altres o la malfiança congènita envers l'"estranger". Com en altres textos seus, per bé que més accentuat per la filiació melodramàtica, bona part dels personatges responen a tòpics o arquetips i, amb la pun-

ta d'histerisme que els és consubstancial, estan més pendents de l'efectisme dramàtic que poden produir en les seves rèpliques espurnejants o en els dobles papers que encarnen, més que no pas per la seva densitat psicològica o moral.

Les serioses intencions *ideològiques* que Belbel va expressar a l'hora de fer promoció de l'obra no s'adiuen gaire amb el resultat final. *Forasters* actualitza, en el fons, el melodrama convencional, bo i recreant-se en els tòpics i els recursos d'eficàcia provada, molt influïts pel guionatge televisiu, per a atrapar un públic sensible a les problemàtiques de la família i de la immigració (Foguet, 2007). Aquesta deriva cap a unes formes d'èxit com el melodrama o la comèdia –un subterfugi per a ampliar la base del públic potencial– continuen presentant un bon entramat estructural, una factura destra en la disposició del temps o de l'espai dramàtics, una agilitat teatral ben administrada, uns diàlegs espurnejants i directes, però no troben, per un excés de trivialitat, el punt de solidesa en el tractament de temes contemporanis que són d'una gran complexitat.

5. Corol·lari: les costures de la postmodernitat

La dramaturgia de Sergi Belbel ha evolucionat des d'uns exercicis molt formalistes i abstractes, derivats d'una investigació rigorosa dels topants de la teatralitat, fins a unes propostes més obertes en termes temàtics i més diluïdes des de l'òptica formal, que cerquen deliberadament un públic ampli a partir de registres més pseudorealistes d'aparença quotidiana i actual. Les darreres obres –de *Morir* ençà– s'han ressentit, tot i la bona factura, d'una certa dilució en les formes més convencionals i bulevardianes, amb un tractament més aviat epidèrmic i frívol de temes punyents de la contemporaneïtat (els exemples més aclaparadors són els seus darrers textos: *A la Toscana* [2007] i *Fora de joc* [2010]). El decalatge que es produeix entre la pàtina transcendent que es vol atorgar als textos i el domini formal que presenten, d'una banda, i, de l'altra, l'adscripció deliberada als gèneres més convencionals –més atractius per al gran públic– com ara el melodrama converteixen els textos en híbrids singulars.

De fet, a *Mòbil* (2006, Teatre Bartrina de Reus), Belbel ja exaspera desacomplexadament la deriva cap a la fórmula d'èxit: confegeix una "comèdia telefònica digital" en què les noves tecnologies són omnipresents i generen formes de vida trepidants i malalties, tal com reflecteix també la desbridada filmografia cosmopolita del tombant de segle. El giny que permet comunicar-se sense fils, des de gairebé tot arreu i en diverses modalitats, esdevé el nexa d'unió entre les vint-i-vuit escenes de la peça. Les dues trames –la de la Sara i la Rosa, i la de la Clàudia i en Jan, mares i fills respectivament– entrelliguen diàlegs i monòlegs que conflueixen en un aeroport, on per a acabar-ho d'adobar hi ha hagut un atemptat terrible. El mòbil es converteix en l'artefacte perfecte per a conjurar la solitud, per a marcar estatus social, per a confessar-se intimitats o per a escopir impertinències i despatxar-se a gust amb els altres, sense tenir-los al davant.

Situada en el present, en espais de trànsit o de pas –estació de trens, cotxes, aeroports, habitacions, hotels– i amb múltiples trames secundàries, *Mòbil* presenta quatre personatges pertanyents a dues generacions diferents que, equipats de mòbil, tenen moltes dificultats per a establir una comunicació interpersonal –de mares a fills i de tu a tu– emocionalment reeixida. Tots quatre es caracteritzen per un histerisme fora de mida, provocat per unes relacions convulsives i immanentistes que s'adiuen amb la societat de l'hiperconsum actual (Lipovetsky, 2007). Com a *La sang*, *Mòbil* furga amb una certa morbidesa sensacionalista, de manera molt més frívola, epidèrmica i impactant encara, en les conseqüències del terrorisme. Ara bé, fet i fet, el tema central no és pas aquest, sinó el de les dificultats d'expressar els sentiments o les intimitats més recòndites sense intermediacions. El desenllaç, melodramàtic, acaba de desballestar una comèdia deixatada i poc reeixida.

En tot cas, la constant que defineix el teatre de Belbel és el fet de ser l'expressió d'una cosmovisió característica, tant en la forma com en el contingut, de la "modernitat líquida" radiografiada pel sociòleg Zygmunt Bauman. Els personatges, apareixen despersonalitzats, sense noms ni lligams sòlids, sense a penes psicologia, perduts en la selva de la metròpoli i devorats per la liquació dels valors, dels afectes i dels codis comunicatius. Són individus, no ciutadans. Amb una calculada ambigüitat i indefinició, els espais i els temps dels textos belbelians remetent a unes coordenades actuals, immanents, urbanes i cosmopolites de la *societat individualitzada*.

L'allunyament de l'abstracció i del formalisme exacerbats de la primera etapa i, d'acord amb un matisat canvi de rumb de la dramaturgia actual, el tractament de temes punyents de la contemporaneïtat han posat en evidència les costures d'una dramaturgia *freda, distanciada, epidèmica* que contempla les problemàtiques contemporànies des d'una posició asèptica, no compromesa, relativista i, fins a un cert punt, cínica. En un mot: postmoderna. Del conjunt de l'obra belbeliana, *Carícies* i *Després de la pluja* han estat els dos textos que han aconseguit –gràcies també a les adaptacions cinematogràfiques– més bona acollida per la crítica i els públics d'arreu del món. Probablement, perquè són, ben mirat, els que presenten una coherència més gran, sense tantes concessions, entre la recerca formal, l'exploració dels límits del llenguatge i l'obertura temàtica cap al present.

Sigui com vulgui, la internacionalització de la dramaturgia catalana, amb Belbel com a punta de llança, ha permès fer realitat –almenys en part– el somni modernista d'homologació amb les tradicions teatrals europees. Els textos que els dramaturgs dels vuitanta i noranta del segle XX i de la primera dècada del XXI –des de Lluïsa Cunillé a Pau Miró, passant per Josep Pere Peiró, Jordi Galceran o Jordi Casanovas (Batlle, 1994, 1997; Santamaria, 2003)– participen, en termes generals, de la globalització de temàtiques i formes dramàtiques compartida per bona part de les dramaturgies consolidades d'Europa. Això no obstant, tal com apunta Joan Casas (2000, pàg. 37), amb to provocador, el procés de creació d'una dramaturgia catalana amb tots els ets i uts encara està per fer i, si intentéssim de llegir en aquests textos els "conflictes del temps", és molt probable que acabéssim "donant la raó a en Fukuyama".

Bibliografia

- Batlle, Carles** (1994, juny). "Una valoració de la dramaturgia catalana actual: realisme i perplexitat". *Revista de Catalunya* (86).
- Batlle, Carles** (1997, primavera). "La nova dramaturgia catalana: de la perplexitat a la diversitat". *Caplletra* (22).
- Bauman, Zygmunt** (2005). *Amor líquido: acerca de la fragilidad de los vínculos humanos*. Madrid: Fondo de Cultura Económica.
- Belbel, Sergi** (1987, setembre). *La nit del cigne (L'impossible silenci)*. *Els Marges* (38).
- Belbel, Sergi** (1988). *Elsa Schneider*. Barcelona: Institut del Teatre.
- Belbel, Sergi** (1988). *Dins la seva memòria*. Barcelona: Edicions 62.
- Belbel, Sergi** (1990). *En companyia d'abisme i altres obres*. Barcelona: Edicions 62.
- Belbel, Sergi** (1992). *Minim-mal show* (amb Miquel Górriz). València: Eliseu Climent.
- Belbel, Sergi** (1992). *Tàlem*. Barcelona: Lumen.
- Belbel, Sergi** (1992). *Carícies*. Barcelona: Edicions 62.
- Belbel, Sergi** (1993). *Després de la pluja*. Barcelona: Lumen (reedició a Edicions 62, 2001).
- Belbel, Sergi** (1994). *Calidoscopis i fars d'avui*. Barcelona: Millà.
- Belbel, Sergi** (1995). *Morir*. València: Tres i Quatre.
- Belbel, Sergi** (1998). *La sang*. Barcelona: Edicions 62.
- Belbel, Sergi** (2002). *El temps de Planck*. Barcelona: Columna.
- Belbel, Sergi** (2004). *Forasters*. Barcelona: Proa.
- Belbel, Sergi** (2006). *Mòbil. Comèdia* Tarragona: Arola i Caer.
- Belbel, Sergi** (2007). *A la Toscana*. Barcelona: Proa.
- Belbel, Sergi** (1992, març). "Qüestionari a directors". *Pausa* (11).
- Belbel, Sergi** (1999). "La dramaturgia: del text a l'escenari". A: Jordi Sala (ed.). *Deu lliçons sobre teatre: text i representació*. Girona: Servei de Publicacions de la Universitat de Girona.
- Benet i Jornet, Josep M.** (1990). "Introducció". A: Sergi Belbel. *En companyia d'abisme i altres obres*. Barcelona: Edicions 62.
- Casas, Joan** (2000, gener). "El miratge de la 'nova dramaturgia catalana'". *Serra d'Or* (481).
- Feldman, Sharon G.** (1998, setembre-desembre). "Dos conversaciones con Sergi Belbel: Que me gusten La Fura dels Baus y Molière no es una contradicción". *Assaig de Teatre* (12-14).
- Foguet, Francesc** (2007). "Benet / Belbel: dramaturgia 'enguionatjada?'. A: Christian Camps (ed.). *2n Col·loqui europeu d'estudis catalans, vol. 2. La intertextualitat de la literatura de la postguerra fins avui*. Péronnas: Les Éditions de la Tour Gile.
- Gallén, Enric** (1992). "Un model de literatura dramàtica per als noranta" A: Sergi Belbel. *Carícies*. Barcelona: Edicions 62.
- Gallén, Enric** (1998). "Pròleg" A: Sergi Belbel. *La sang*. Barcelona: Edicions 62.
- Lacroix, Michel** (2005). *El culte a l'emoció: atrapats en un món d'emocions sense sentiments*. Barcelona: La Campana.
- Lipovetsky, Gilles** (2007). *La felicidad paradójica. Ensayo sobre la sociedad de hiperconsumo*. Barcelona: Anagrama.
- Lyon, David** (1997). *Postmodernidad*. Madrid: Alianza.

Melendres, Jaume (1991, setembre-desembre). "Una generació mutant". *Pausa* (9-10).

Melendres, Jaume (1992, març). "Hi ha dues escriptures? Una conversa entre Jaume Melendres i Sergi Belbel". *Pausa* (11).

Sanchis, José (1992). "Per situar-nos". A: Sergi Bellvel; Miquel Górriz. *Minim.mal.show*. València: Eliseu Climent.

Santamaria, Núria (2003, novembre). "De l'olimpisme polític al drama humanitari. Notes d'una divagació apressada". *Serra d'Or* (527).