

## EL TEATRO EN EL CINE: EL CASO DE JORDI GALCERÁN

CARLOS FERRER HAMMERLINDL  
Ayuntamiento de Benidorm  
james\_duty@hotmail.com

RESUMEN: En este trabajo se lleva a cabo un análisis de la obra del dramaturgo barcelonés Jordi Galcerán *El método Grönholm* y de su adaptación cinematográfica *El método* filmada por Marcelo Piñeyro, así como de la versión cinematográfica que de *Palabras encadenadas* hizo la cineasta Laura Mañá. Si en la primera el autor catalán quedó profundamente disgustado por los cambios que llevó a cabo Piñeyro, en la segunda se mostró de acuerdo con la versión filmica de Mañá. Si la primera se ve superada por su antecedente teatral, la segunda mencionada es más fiel a la obra teatral.

*Palabras clave:* Galcerán, teatro, cine, adaptación, Piñeyro, Mañá.

ABSTRACT: This paper is carried out an analysis of the play by Jordi Galcerán *El método Grönholm* and its film adaptation *El método* filmed by Marcelo Piñeyro and the film version that the director Laura Mañá made of *Palabras encadenadas*. If in the first one, the catalan author was deeply upset with the changes from Piñeyro made, in the second one, he agreed with the film version of Mañá. The first one is outweighed by its theatrical history, the second occurrence is more faithful to the play.

*Key words:* Galcerán, theater, cinema, adaptation, Piñeyro, Mañá.

Dos millones de espectadores en todo el mundo. Estrenada en 20 países. Premio Ercilla 2004 y Premio Max 2005. Cuatro ediciones del texto, dos de ellas en catalán. *El método Grönholm* es la carta de presentación, el epígrafe de la tarjeta de visita de Jordi Galcerán Ferrer<sup>1</sup> y el gran éxito del teatro español en los últimos lustros. La obra,

1. Galcerán (Barcelona, 1964) es autor de las piezas dramáticas *Alta fidelitat* (1991), *Fauna* (1993) y *Vigiltes* (1995), que suelen olvidarse en los resúmenes biográficos, además de cuatro guiones cinematográficos, seis traducciones y adaptaciones teatrales y varios relatos publicados por la editorial Columna como parte del colectivo Germans Miranda. También ha sido coguionista de las series televisivas *Nissaga de poder*, de 1997 a 1998, *La memòria dels Cargols*, en 2000, y *El cor de la ciutat*, de 2000 a 2005. Entre las obras

una comedia sobre las pruebas trampa a las que deben someterse unos aspirantes a conseguir un puesto de trabajo, fue representada simultáneamente en Barcelona bajo la dirección de Sergi Belbel, con ocupaciones que nunca bajaron del 90 por ciento, y en Madrid con un montaje firmado por Tanzim Townsend, estrenándose en Avilés el 13 de agosto de 2004 en el marco de las Jornadas de Teatro, para recalar un mes después en el teatro Marquina de Madrid. Dos propuestas escénicas independientes, ya que Townsend no hizo un montaje clónico del de Belbel (algo que sí realizase con *Palabras encadenadas* en Barcelona, Madrid y Buenos Aires), sino que ni siquiera vio la versión catalana.

En enero de 2007 ya contaba con cerca de 700.000 espectadores y atravesaba la barrera de las 800 funciones, cambiando íntegramente de reparto para comenzar su cuarta temporada en cartel, mientras los actores que estrenaron la pieza comenzaban entonces una gira por España, que se inició en el Teatro Principal de Alicante y que en el Gran Teatro de Elche acaparó aplausos. De igual modo, en Argentina se escenificaron 600 funciones en tres temporadas, con más de 250.000 espectadores, recibiendo los premios ACE, Clarín y Estrella de Mar, y en Alemania 30 productoras diferentes la han montado, alguna con polémica incluida. Galcerán tuvo que intervenir bajo la amenaza de retirar los permisos de representación para evitar que el final fuese cambiado en una producción germánica. *El método Grönholm* demuestra que una obra de un autor español contemporáneo puede dar dinero a los productores. La única explicación del autor a este éxito es que todos hemos buscado alguna vez trabajo, nos hemos sometido a una prueba de personal y conocemos el problema que implica.

El cine no podía ser ajeno a este éxito antológico, y Marcelo Piñeyro trasladó al lenguaje cinematográfico *El método Grönholm*, en una adaptación que dejó profundamente descontento a Galcerán por alterar el final, pero que logró unos 450.000 espectadores y más de 2.400.000 euros de recaudación, además de ganar dos premios Goya, al Mejor Guión Adaptado y al Mejor Actor de Reparto (Carmelo Gómez) y el Premio Gallo de Oro al Mejor Largometraje del I Festival de Cine Ibérico Hola Lisboa. No obstante, el propio Piñeyro reconoció que ambas creaciones son diferentes, de ahí que utilizara la expresión “basado en...” en los títulos de crédito. *El método*, a pesar de las diferencias y del rechazo de Galcerán, utiliza un original literario como fuente primigenia de la que se parte para construir luego un guión cinematográfico. Un guión que es como un campo minado que impide al director salir demasiado de la trinchera de lo previsto y que no es nunca una obra terminada, sino una preparación literaria del rodaje. Piñeyro entendió que no debía limitarse a ser un parásito de la historia original, sino que debía crear una narración diferente a partir de unos personajes y una misma intención, sobre todo unos personajes sobre los que la historia gira y pivota, un cimiento sobre el que alzar una obra de ficción. Sin embargo, no logra superar al antecedente teatral y queda rebasado por éste, todo lo contrario que *Palabras encadenadas*.

---

teatrales podemos mencionar *Surf* (1994), *Dakota* (1995), cuya adaptación cinematográfica se estrenará próximamente, *Fuita* (1996) o *Carnaval* (2005).

Con el juguete dramático de *El método Grönholm*, escrito en 2002 y que en un inicio se titulaba *Selección natural*, Jordi Galcerán nos trae a la memoria su también taquillera *Palabras encadenadas* por la perfecta ordenación de los sucesos que ocurren, graduados de forma milimétrica, en esta ocasión en una sala del Departamento de Personal de una multinacional sueca, Dekia, que busca a un alto ejecutivo, un director comercial entre cuatro aspirantes. Si el *thriller* psicológico *Palabras encadenadas* revela la crueldad en las relaciones sentimentales, *El método Grönholm* escenifica la crueldad en las relaciones laborales aderezada con humor, tomando como pretexto una selección de personal en la que no importa quiénes somos ni cómo somos, sino lo que aparentamos ser. El engaño es un juego de seducción personal y no hay mejor juego que el escénico, en el que los personajes juegan entre ellos como una metáfora de las relaciones humanas y la obra juega con el público.

En la pieza teatral, los cuatro candidatos están encerrados en dicha sala y reciben órdenes desde el exterior, por medio de un buzón y un sobre, de alguien que observa cómo se aclimatan a cada situación y cómo resuelven los conflictos que se generan dentro del grupo. Las pruebas son cada vez más duras desde el punto de vista emocional, lo que desencadena un juego sucio y cruel con tal de ser el elegido. Hasta el punto de que Carlos dice: “Yo no sé cómo he aguantado tanto rato esta mierda de selección. Es vergonzoso que nos obliguen a... Si tuviéramos un poco de dignidad ya hace rato que tendríamos que haberlos enviado a tomar por saco. Todos” (Galcerán 2006: 67).

Varios de los cambios del guión de Marcelo Piñeyro y Mateo Gil saltan a la vista. Como más evidentes, la eliminación de la palabra “Grönholm” del título, el incremento del número de personajes hasta conformar un elenco de ocho<sup>2</sup> y la ubicación de la acción en el contexto de una reunión del FMI en Madrid, azotado por las protestas de los antiglobalización. Un contraste entre esta situación y la pugna de los personajes por un puesto directivo que mejore su economía particular.

El arranque de la película crea una situación que da lugar a una acción que, a su vez, crea una situación y así hasta el desenlace final. Es decir, una sucesión de acciones consecuencia de las secuencias anteriores, en las que el espectador no sabe lo que va a pasar durante el próximo minuto. Los siete ordenadores de mesa, con los que la empresa se comunica con los aspirantes, y el devenir de las propias pruebas, un par más que en la pieza teatral, consiguen atrapar la atención del espectador.

Los personajes son los que registran una mayor modificación en la película. Hay cuatro personajes nuevos y otros cuatro que mantienen el nombre, pero no la personalidad, en relación con la pieza de Galcerán. De los nuevos, la secretaria Montse no es tan inocente y cándida como parece en un primer momento, puesto que forma parte del jurado seleccionador; Ricardo es el topo entre los aspirantes; y Julio y Ana son los dos primeros eliminados. Julio traicionó a su empresa para evitar una catástrofe natural y es eliminado por sus compañeros por este motivo, a pesar de que en la prueba anterior lo habían elegido capitán del grupo, prueba que no está en la obra de

2. Algo que es un “acierto al darle más movilidad a la trama a través de un mayor número de personajes” (Arranz 2009: 187).

Galcerán. Y Ana, madura ama de casa, es eliminada sencillamente por una cuestión de edad. De los cuatro personajes que se mantienen de la obra de Galcerán, Carlos, Enrique, Mercedes (que en el filme se llama Nieves) y Fernando, sólo este último tiene algunas semejanzas, pero su carácter se diluye y no está tan marcado como en la obra teatral, ni su humor sarcástico tan a flor de piel. Si en la obra teatral sólo había un candidato y el resto eran topos, aquí hay dos topos y el resto son candidatos, pero no sabemos si reales o como parte de la estrategia de la prueba de selección. En la película nada es seguro, excepto las eliminaciones.

La narración filmica permite establecer pausas para la tensión dramática, llevadas a cabo mediante un almuerzo y varias salidas a los aseos, en una de las cuales el clima sexual entre Nieves y Fernando se desboca, algo que será empleado por Carlos para usarlo en contra del propio Fernando. Nada de esto se puede encontrar en la pieza de Galcerán, quien utiliza el humor corrosivo de Fernando, inexistente en el filme, para rebajar la tensión acumulada.

Galcerán, quien se considera más artesano que artista y admirador de David Mamet, Juan Mayorga y Martin McDonagh, marca la tensión escénica como un reloj suizo, dosificando los golpes de efecto hasta llegar a un final inesperado, respetando las tres unidades aristotélicas, con unos personajes que desconocen que pierden su dignidad a pasos agigantados hasta que ya es irremediablemente tarde. El hecho de que los protagonistas sean capaces de llegar a cualquier lado con tal de lograr el trabajo de sus sueños es aprovechado a la perfección por Galcerán, quien utiliza esta necesidad para componer escenas memorables, como la de los sombreros, que tanto gustó al público, que tantas dudas despertó en el elenco durante los ensayos e inexistente en la obra de Piñeyro. La obra supone una radiografía de las luchas de poder, el sálvese quien pueda del mundo laboral que sale a relucir conforme avanza la obra, mostrando a su vez una perfecta carpintería teatral y la idea del juego como metáfora de las relaciones humanas, presente en toda la producción del autor catalán.

*El método Grönholm* surgió de una noticia que Galcerán leyó en la prensa nacional, la cual denunciaba que empleados de la limpieza habían encontrado en la basura las fichas desechadas de una selección de personal para un empleo de cajera de supermercado. En ellas, el seleccionador había hecho anotaciones groseras y vejatorias sobre los aspirantes a dicho puesto de trabajo. A partir de esta idea, Galcerán construyó un camino de trampas, apariencias y secretos por el que transitan los personajes sobre la línea asimétrica entre entrevistador y entrevistado, un caramelo envenenado con un sabor final cargado de sorpresa. Ésta es la lucha entre los miembros de un grupo abandonado a la suerte de sus peores instintos, porque las pruebas no parecen evaluar sus aptitudes y cada vez son más comprometidas para los candidatos. Unas pruebas que no muestran ni un resquicio del posible final (Buñuel 2003: 130):

Sobre una plancha de cartón o de madera bastante grande disponía varias columnas móviles consistentes en unas tiras de fácil manipulación. En la primera columna se leía por ejemplo: ambientes: ambiente de western, de guerra tropical, de comedia, medieval, etc. En la segunda columna se leía: épocas. En la tercera: personajes

principales. Había cuatro o cinco columnas. El principio era el siguiente: en aquella época [década de los treinta] el cine americano se regía ya por una codificación tan precisa y mecánica que, con mi sistema de tiritas, alineando un ambiente, una época y unos personajes determinados, se podía averiguar infaliblemente el argumento de la película.

En la película, el mismo esquema tiene ante sus ojos el espectador, pero tiene que descifrarlo según las claves que va suministrándole el director, aplicando esquemas y estructuras a personajes, acciones y localizaciones. En este filme, los esquemas de construcción del relato no se apoyan en los modelos arquetípicos, de manera que no podemos intuir el final, como sostenía Buñuel y a veces sucede con filmes de menor entidad, por mucho que intentemos anticiparlo.

En ocasiones, en la obra de Piñeyro el espectador debe darle un significado a la imagen que se le transmite, como si fuera un espectador activo. El director francés Jean-Luc Godard (1991: 148) explica al respecto que:

Pongamos a Steve McQueen, por ejemplo. Únicamente se le ve en planos donde da la impresión de estar pensando. Él no piensa en nada en ese momento, o en su fin de semana, o qué sé yo... ¿En qué quieres que piense? Es el espectador el que se dice: Está pensado. Es él quien conecta la imagen de antes con la de después. Si ha visto una chica desnuda antes, y después Steve McQueen pone cara de estar inspirado, el espectador piensa: ah, está pensando en la chica desnuda, la desea. Es el espectador el que hace el trabajo.

Igual que en la obra teatral, el espectador de la película espera un gesto o una palabra que le dé pistas sobre quién puede ser el topo de la empresa en la selección, la primera prueba que tienen que superar los candidatos pero que no se resuelve hasta el final, tanto en la película como en la obra teatral, aunque solucionada de maneras distintas. Si Piñeyro se decanta por Ricardo como topo —de ahí que se mantenga al margen del grupo durante el transcurso de la selección—, Galcerán deja solo a Fernando ante los tres topos de la empresa Dekia. Y es una mujer la que en ambas obras derrumba a Fernando: es una Mercedes no satisfecha la que le somete a una última prueba decisiva, que el aspirante no supera, y es Nieves quien logra sacar de sus casillas a Fernando y eliminarlo en la penúltima prueba de *El método*, en aparente convivencia con Ricardo y Carlos. Un conquistador derrotado por su presa, la derrota del presuntuoso ganador.

Cuando, al final de la película, Nieves comienza a caminar por una Gran Vía destrozada tras la manifestación antisistema, está mostrando el interior de su ser, igualmente destrozado por la inestabilidad emocional, la falta de valores y el ánimo depredador, pero también el del resto de personajes tras la péfida prueba de selección. Si en la obra de teatro al final se descubre que, menos Fernando, los otros tres personajes eran psicólogos de la empresa y cuáles eran verdaderamente sus motivaciones, en la película no se puede conocer con certeza quién ha dicho la verdad, quién conserva sus principios y una pizca de humanidad, puesto que no es un final cerrado. El único

personaje que sale indemne es el de Julio, pero porque es el primer eliminado y no tiene tiempo de mostrar ruindad.

En *El método Grönholm*, el público queda atrapado por la tela de araña de las falsas salidas de emergencia que se les plantean a los personajes, porque el público también participa en las pruebas desde su butaca, quizá desde la óptica del personaje de Fernando Augé, el cínico, prototipo del triunfador que no manifiesta síntomas de debilidad, prepotente y sin compasión, inflexible y sarcástico. Pruebas sustentadas en una cadena de sorpresas que encubren, pero también explican, a los personajes entre gestos, disputas, sutilezas, matices, silencios, réplicas e incluso humillaciones, que provocan que el personaje pierda su verdadera identidad. La identidad que importa es la que el otro ha compuesto sobre nosotros, la que le dicta nuestra apariencia, sea o no sea auténtica. En *El método Grönholm*, la peripecia avanza a goles de efecto hasta alcanzar un final contundente que lo explica todo, como en los *thrillers*, sin mensajes morales, mostrando situaciones que evidencian un retrato descarnado de la sociedad actual. Con *El método Grönholm*, Galcerán ha pasado de ser un autor pujante a ser un dramaturgo consolidado gracias a una comedia sobre el deseo de seducir a los otros, aun a costa del ridículo.

El teatro de Galcerán sucede en el espectador, ocurre en su experiencia, en su memoria, en su alma, en su imaginación. Es lo suficientemente sencillo como para que el espectador lo asuma en su memoria y lo necesariamente complejo como para desafiar su imaginación, porque no tiene altura literaria, tiene altura teatral. El autor catalán posee la habilidad de producir la identificación del espectador con sus personajes, porque agita con acierto el inconsciente colectivo. Galcerán establece unas reglas, juega con el espectador y le habla del poder, pero no del político, sino del humano, de cómo nos gusta a los hombres someter a otros hombres, por ejemplo mediante la figura de un psicópata, como en *Palabras encadenadas*.

Galcerán procedía del teatro aficionado antes de lograr con *Palabras encadenadas* el xx Premio Born. Un éxito que le permitió dejar de dar clases de catalán y de trabajar como responsable de prensa de la Conselleria d'Ensenyament de la Generalitat de Catalunya para dedicarse profesionalmente a la escritura. Pasó del teatro como afición al teatro como profesión; el teatro le cambió totalmente su vida y le abrió incluso las puertas de la televisión y sus guiones. Pero Galcerán nunca ha dejado de escribir pensando en el espectador, si la historia le emocionará, le intrigará, le agradará; y nunca ha dejado de buscar un conflicto humano con el que se identifique el mayor número de espectadores posible, independientemente de su origen o procedencia. En *El método Grönholm*, el público se ríe generalmente en las mismas escenas, pero también de unos personajes que no saben que están perdiendo la dignidad hasta que es demasiado tarde. El artista tiene una indudable necesidad de crear, casi como una función vital más, puesto que no podría vivir sin llevar a cabo esa creación artística. La necesidad de la invención forma parte de su ser.

Aunque nunca perdió de vista al espectador, sí que padeció la crisis de éxito, puesto que, tras *Dakota* y *Palabras encadenadas*, Galcerán se convirtió en la gran esperanza del teatro catalán hasta el punto de que la situación le bloqueó durante unos tres años,

años de sequía creativa. Una sequía superada con un torrente como *El método Grönholm*, con la que el autor reconoce no poder competir consigo mismo.

*Palabras encadenadas* (1995) es una comedia negra protagonizada por dos personajes de clase media con un conflicto entre manos de índole sentimental. Opressor y oprimido, perro y presa. Ramón y la psiquiatra Laura Galán y una reciente separación. La intriga está servida, una vez más, con la novedad del protagonismo de un psicópata. De nuevo, ritmo trepidante, diálogos ágiles, espléndida carpintería teatral, giros repentinos y se genera confusión y expectación en el lector. También se hicieron dos montajes, uno en castellano con Carlos Sobera y Ángels Gonyalons y otro en catalán con Jaume Buixaderas y Emma Viladesau, ambos dirigidos por Townsend. El hecho de que Galcerán deje sus piezas en manos de los mismos directores no es baladí. El dramaturgo catalán considera que el director debe servir el texto al espectador con la máxima fidelidad al original escrito, que el espacio creativo del director debe manifestarse en otros detalles que no sea el de alterar el texto, algo que no respetó Piñeyro. Galcerán se ha manifestado públicamente en contra de la dictadura de los directores y de que los directores sean autores.

El éxito en el Romea desde el 22 de enero al 15 de marzo de 1998, logrando unos 19.000 espectadores, despertó el interés de Filmax, que produjo su adaptación al cine en 2003. La rueda del éxito comenzaba a girar con estrenos teatrales en Buenos Aires, Caracas, Chile y Medellín, además del Premi Butaca, que se otorga por votación popular. La versión cinematográfica la protagonizaron Darío Grandinetti y Goya Toledo en los papeles de Ramón Díaz y Laura Galán, respectivamente. Su directora, Laura Mañá, rueda una historia de desamor, de venganza, porque Ramón planea, víctima del despecho, una venganza sutil y macabra a causa del divorcio fulminante. Galcerán sí que quedó satisfecho de esta versión, con guión de Fernando de Felipe y la propia directora, puesto que era el reflejo de la obra teatral.

El personaje de Laura, antítesis de su marido, se defiende infligiendo también dolor, y la tortura llega a ser mutua; las fronteras entre verdugo y víctima no parecen tan claras como en un inicio, lo que provoca que la identificación del público con uno de los dos personajes esté en el aire en la obra teatral, no en la película, en la que Laura es desde el principio víctima. En una estancia reducida a modo de sótano, los dos personajes permanecen encerrados en una acción que transcurre en tiempo real, como en *Carnaval*. Laura tiene que desplegar sus habilidades personales para huir del encierro, convenciendo a Ramón de que puede curar su mente perturbada, pero también para tratar de averiguar si hay una trampa preparada con su nombre.

En *Palabras encadenadas* no sólo se encadenan palabras; también situaciones, porque Galcerán las dosifica. El espectador recibe información, primero, sobre el estado mental del psicópata; después, de sus intenciones, hasta preguntarse por qué motivo Laura conoce el número de teléfono de la madre de su captor. Es el primer interrogante que se le plantea al público, que no sabe sobre ambos todo lo que debería saber para hacer una valoración ajustada de los dos protagonistas. La segunda incógnita es cómo la enfermera sabe el nombre del psicópata; y la tercera es por qué insiste en que ella es la persona que mejor lo conoce, que mejor le puede ayudar. Incógnitas que el

autor despeja pronto. La información está dosificada, como piezas de puzzle que van encajando paulatinamente, y obliga al espectador a replantearse sus hipótesis sobre el devenir de la historia. La primera pieza que encaja es que ambos han sido pareja; el amor entre ellos terminó a iniciativa de ella, aunque Ramón conserve todavía brasas del mismo y una curiosidad incontenible por conocer la razón por la que Laura le pidió el divorcio. Y no hay mejor día para preguntársela que el del cuarto aniversario de boda. Una coincidencia premeditada cual ajuste de cuentas, puesto que la amenaza física pende en un inicio sobre la cabeza de Laura. Sin embargo, el duelo entre falsedad y certeza acaba de empezar: “Laura: ¿Y no has pensado nunca que las dije porque eran ciertas? Ramón: ¡No lo eran!” (Galcerán 1999: 57).

Lo que parece un plan de un asesino en serie para matar a su ex-mujer sin levantar sospecha alguna se diluye como un azucarillo cuando Ramón es descubierto por una simple mancha en una camisa. Los vídeos que graba tras sus supuestos asesinatos parecen ser una mentira convincente que acaba cayendo por su propio peso. Pero la solución dista de estar próxima aún (Galcerán 1999: 66):

RAMÓN: Tú no saldrás de aquí hasta que reconozcas sinceramente que mentiste y te arrepientas.

LAURA: Lo he reconocido y me arrepiento.

RAMÓN: Pero de mentira.

En el filme, el inicio es calcado, salvo el cambio del trabajo de Ramón, que pasa de ser funcionario del Ministerio de Agricultura a ser profesor universitario de Filosofía de la Estética. Mañá muestra su destreza con la cámara empleando acertadamente el fundido en negro y conduciendo con maestría la escena del juego de las palabras encadenadas. Inmediatamente después, Mañá introduce la primera variante respecto a la pieza teatral, que, no obstante, fortalece el filme, una escena de la clase que imparte Ramón sobre Thomas de Quincey y el asesinato perfecto. Unos momentos en los que Ramón no sólo instruye a sus alumnos, sino que se autorretrata. La directora aprovecha para también introducir el nuevo interrogatorio, que irá intercalando con el relato del secuestro de Laura, y que es llevado a cabo por el comisario Espinosa, interpretado por Fernando Guillén, y el incisivo inspector Sánchez. Ambos interrogan a Ramón por la desaparición de Laura al ser el principal sospechoso, marcando la narración del secuestro de Laura como un flash-back (en la pieza teatral hay un único tiempo, espacio y conflicto). Ramón es puesto contra las cuerdas por los policías como él pone contra las cuerdas a Laura, con idéntica paciencia, aportando más información sobre el proceso del divorcio. El relato de Ramón ante los policías coincide con el desarrollo del secuestro de Laura, un doble combate en el que Ramón tiene ventaja.

De nuevo la duda conquista el cargado ambiente de la estancia cerrada y la posibilidad de unos asesinatos sale a relucir para devolver la angustia a Laura y al espectador. Pero esta opción se disipa con rapidez, porque en eso consiste la batalla dialéctica, en conseguir lo que uno quiere aun engañando al otro con cualquier palabra. En medio, alguna que otra pugna con palabras encadenadas, terreno en el que ambos miden su

destreza e intentan batir al otro. En la derrota, el recurso de la mentira para evitar pagar la apuesta es empleado sin miramientos: “Laura: Verdad, mentira. Da igual. A estas alturas ya no hay diferencia” (Galcerán 1999: 83).

Hasta el último suspiro engañando al otro, y al espectador. Rencor acumulado. Búsqueda de satisfacción personal. La mentira como arma arrojadiza. Un *tour de force* de ingenio verbal, un pulso dialéctico en el que nadie quiere dar su brazo a torcer, en el que Laura lucha por salir de la estancia a cualquier precio y Ramón confundir para no mostrar que va a llevar a cabo su plan sin marcha atrás y que ella es la víctima 19 de su atroz instinto: “Ramón: Hemos estado jugando al gato y al ratón, Laura. Tú hacías de ratón, por si no te habías dado cuenta, de rata” (Galcerán 1999: 92).

Ramón se alza con el triunfo final, consigue saber el motivo del divorcio (en el filme, que engañara a Laura con uno de sus alumnos) y cumple con sus deseos, como los mostró al principio de la obra. Aunque era el final que predijo, nadie esperaba que cumpliera sus palabras encadenadas a golpe de cuchillo y teñidas de sangre. Es la victoria de la perversión, alejada de un final feliz. La victoria del gato frente al ratón<sup>3</sup> (en la película, Ramón es capaz incluso de matar a su madre postrada en la cama), la victoria de la desazón.

Galcerán es un suplantador de la vida y emprende sus creaciones a partir de la percepción de una atmósfera, un clima (vacacional en *Cancún*, asfixiante en *Palabras encadenadas* o laboral en *El método Grönholm*), porque es lo que irradia vida imaginaria y muestra artificio y porque la verdad tiene la estructura de la ficción. El autor catalán ha manifestado en diversas ocasiones que la prioridad del teatro es entretener al público durante hora y media, que el espectador se esté preguntando qué pasará después. Contar una historia jugando con el espectador, ésa es la finalidad de su teatro, no desarrollar una idea, algo en lo que coincide con su admirado Mamet. Un juego mediante el que crea interés en el espectador, pero también falsas expectativas que provocan que el público no sepa qué se va a desmentir en la siguiente escena, fruto de los constantes giros sorprendentes y de las dobles caras de los personajes (Fernando en *El método Grönholm*, Ramón en *Palabras encadenadas* o Hipólito en *Dakota*). Galcerán mira la realidad y la transforma desde un distanciamiento formal y literario, refleja la realidad, pero sin ser la realidad y sin caer en el naturalismo chejoviano.

En la película, ante la falta de pruebas contundentes que incriminen a Ramón, el inspector va a casa de Ramón en busca de Laura, pero sólo encuentra un sótano impoluto donde estuvo Laura y una prueba exculpatoria, colocada hábilmente por el propio Ramón, y que la policía da por buena. Mañá elimina algunos golpes violentos del final de la pieza teatral, aunque no prescinde de la jungla llena de insidias, de la ciénaga plagada de oscuros meandros, de espesas malezas, de traidores abismos.

3. El teatro no ha sido prolífico en duelos interpretativos entre dos actores. Como obras más destacadas cabe citar *La huella* de Anthony Shaffer, *La zorra y el escorpión* de Alfonso Paso, *El veneno del teatro* de Rodolf Sira, *Instantáneas* de Antonio Cremades o *Última batalla en El Pardo* de Rodríguez Méndez.

Si “hay adaptaciones cinematográficas que dan vida a la obra original y otras que la sepultan en el olvido o la indiferencia” (Ríos Carratalá 1999: 147), sin duda *Palabras encadenadas* encaja en el primer grupo.

#### BIBLIOGRAFÍA

- ARRANZ, D. F., *Las cien mejores películas sobre obras literarias españolas*. Madrid: Capitel 2009.
- BUÑUEL, L., *Mi último suspiro*. Barcelona: DeBolsillo 2003.
- GALCERÁN, J., *Palabras encadenadas*. Madrid: Asociación de Directores de Escena 1999.
- , *El método Grönholm*. Madrid: Iberautor Promociones Culturales 2006.
- GODARD, J.-L., *Godard par Godard*. París: Flammarion 1991.
- RÍOS CARRATALÁ, J. A., *El teatro en el cine español*. Valencia: Generalitat Valenciana / Instituto de Cultura Gil-Albert 1999.