

Jordi Galceran: la carcajada amarga en el siglo XXI

Jordi Galceran: the bitter laughter in the 21st century

AROA ALGABA GRANERO

Universidad de Salamanca

Dirección de correo electrónico: aroaalgabagranero@usal.es

Recibido: 17/04/2016. Aceptado:02/11/2016

Cómo citar: Algaba Granero, Aroa, "Jordi Galceran: la carcajada amarga en el siglo XXI", *Siglo XXI. Literatura y Cultura Españolas*, 14 (2016): 17-32

DOI: <https://doi.org/10.24197/sxxi.14.2016.17-32>

Resumen: Jordi Galceran, dramaturgo actual, destaca tanto por su éxito en taquilla como por su calidad literaria. En este artículo se parte del análisis de tres de sus obras (Burundanga, El crédito y El método Grönholm) fijándonos en la sátira social, las estrategias del humor y la deconstrucción de los sistemas de poder a través de la inversión del rol de los personajes manipuladores. Con ello, se pretende ahondar en su perspectiva de la realidad del siglo XXI y diferenciar los límites entre un teatro comercial y de altura literaria.

Palabras clave: Galceran, teatro contemporáneo, sátira, humor

Abstract: Playwright Jordi Galceran stands out not only for being successful at the box office, but also for his literary quality. In this analysis of three plays, namely Burundanga, The Credit and The Grönholm Method, the focus is set on social satire, humour strategies and how the power structures are deconstructed in the role reversal undertaken by manipulative characters. The aim of this analysis is to try to get further information on Galceran's perspective on 21st century reality and to distinguish the borders between comercial and literary merit theatre.

Keywords: Galceran, contemporary theatre, satire, humour

INTRODUCCIÓN

P. ¿Pretende dársela con queso al público? R. Sí. Hacer teatro es darla con queso, es establecer unas reglas y jugar con el espectador. (Galceran en Marín, Karmentxu, 2005).

Con esta respuesta de Jordi Galceran en una entrevista, en la que emplea una expresión tan coloquial para definir el teatro, comienzo mi trabajo sobre la obra dramática del autor, obra en la que juega constantemente a través de la burla, a través de la sátira de nuestra

sociedad actual, a atrapar al espectador en su red de personajes y situaciones de poder parodiadas, llevadas en numerosas ocasiones a la expresión del absurdo para reflejar en plena desnudez teatral la falta de sentido de las relaciones basadas en el dinero y la jerarquía, aunque sin llegar a ser un panfleto ideológico.

La base de mi trabajo han sido las obras de teatro de Jordi Galceran, en las que he profundizado tanto mediante la lectura como asistiendo a tres de ellas (*Cancún*, *Burundanga* y *El crédito*), de forma que he podido comprobar cómo, en general, la puesta en escena del texto teatral logra un mayor grado de humor y de caracterización de los personajes, creando la complicidad con el espectador y la “magia” grupal que solo este espectáculo es capaz de generar, como hermosamente señalaba Alonso de Santos en el cuadro VII de *La sombra del Tenorio*: “¡El público! Ese ser compuesto de cientos de cabezas que se mueven a la vez, enlazados por un hilo mágico, hacia el lugar del escenario donde el actor coloca el imán de la curiosidad de la existencia. (Alonso de Santos, 1996 en Miguel Martínez, 2013: 36.)”.

Y justamente dos de las obras de las que he sido espectadora (*Burundanga* y *El crédito*) constituirán el objeto de mi estudio, junto con *El método Grönholm*. La elección de estas tres se debe a su calidad y a su perspectiva común de sátira social que ataca a través del humor a las figuras de poder, a la inconsistencia ética de los valores de nuestros días, a la ley del más fuerte por la cual todos en realidad acaban siendo débiles. No obstante, dentro de su producción teatral, también se podría diferenciar entre “comedias de evasión” (Pérez Jiménez, 2004: 6-7), como *Cancún*, y el *thriller* psicológico o comedia policiaca, como *Palabras encadenadas*, *Carnaval* o *Dakota*.

Considerando mis objetivos, trataré de responder a lo largo del trabajo, y, principalmente, en las conclusiones, a las siguientes preguntas: ¿reúne Jordi Galceran las características necesarias para ir más allá de un efímero éxito de taquilla y convertirse en uno de los nombres de autores teatrales que pasarán a la posteridad?, ¿son sus obras una radiografía de la sociedad española o poseen trazas más universales?, ¿por qué su humor conecta tan eficazmente con el público?

1. CONTEXTUALIZACIÓN DE JORDI GALCERAN. LOS LÍMITES ENTRE TEATRO DE CALIDAD LITERARIA Y TEATRO COMERCIAL

El autor catalán Jordi Galceran, nacido en Barcelona en 1964, que estudió Filología catalana y siempre estuvo ligado a actividades teatrales como aficionado, vio impulsada su carrera dramática tras ganar diversos premios teatrales (Premio Born de teatre e Ignasi Iglésias, en 1995 Crítica Serra d'or de teatre, en 1997, Premio Max y Premio de la Crítica de Buenos Aires por *El método Grönholm*, entre otros) y desde entonces ha publicado un buen número de obras teatrales (*Surf*, *Palabras encadenadas*, *Dakota*, *El método Grönholm*, *Carnaval*, *El crédito*, *Cancún*), también musicales, como *Gaudí* (2002) o el libreto castellano para *El Rey León*, y guiones de series para la televisión catalana (Alternativa Teatral, Institució de les Lletres Catalanes, 2017).

Galceran conoce los gustos del público, sabe cómo hacerles reír (las reacciones de los espectadores ante las obras a las que he asistido terminaban siempre en la carcajada general). Por la gran cantidad de traducciones de sus obras a otras lenguas, las adaptaciones cinematográficas de dos de ellas¹, las representaciones en numerosos países, sus series televisivas, sus adaptaciones (algunas tan aclamadas como la de *El Rey León*), etc. podemos asegurar que es uno de los autores más exitosos de la escena contemporánea.

No obstante, el éxito comercial y la calidad literaria no siempre se producen a la vez, y el mismo Galceran confiesa en una entrevista que lo que él persigue es la “altura teatral” más que la “altura literaria”: “P. ‘Mi teatro no tiene altura literaria’. ¿Tanto ruido y tanto premio para esto? R. Sí, sí, es lo que yo digo. Intento que tenga altura teatral, que es una cosa muy distinta” (Galceran en Pejenaute, 2012).

Y sin duda alguna, encontramos altura teatral en la obra del dramaturgo, ya que conoce a la perfección los mecanismos teatrales sin necesidad de plantear artificios espectaculares, con obras que siguen el esquema de planteamiento, nudo y desenlace. Generalmente sus obras no presentan una temporalidad de “ordenacrónico” (García Barrientos, 2007: 93), excepto, tal vez, en los juegos cronológico-oníricos de

¹ *El método* (2005), dirigida por Marcelo Piñeyro, con cuya versión expuesta como drama en vez de como comedia no está conforme el propio Galceran, y *Palabras encadenadas* (2003), dirigida por Laura Mañá.

Dakota; tienen espacios normalmente “icónicos” (García Barrientos, 2007: 145), por ejemplo, el espacio de *El crédito* es una oficina de un banco, el de *El método Grönholm* una sala de reuniones o el de *Burundanga* un piso de estudiantes; y sus personajes no son arquetipos, sino que están contruidos mediante diversas técnicas de “caracterización” (García Barrientos, 2007: 173-176), como la caracterización verbal (por ejemplo, el personaje de Antonio en *El crédito* responde indignado siempre ante la mala utilización de las palabras, o Gorka y Manel, de *Burundanga*, introducen palabras en euskera como signo identificativo de que son etarras).

Por tanto, Galceran es un autor que atrapa al lector, y principalmente al espectador, ya que sus obras funcionan muy bien en escena, con el apoyo de los signos verbales de tono, los corporales, como la mímica propia de cada personaje, o los sonoros (o incluso audiovisuales, como se observa en los vídeos introductorios de la representación de *El crédito*). Este propósito de acercamiento al público lo ha señalado ya el propio Galceran, además de muchos críticos, como en el siguiente ejemplo, que considero que indica acertadamente dos claves de su éxito (la inteligibilidad y el desarrollo de temas de actualidad): “A la gente le gusta aquello con lo que se identifica. *El Método Grönholm* hablaba de una entrevista de trabajo y *Burundanga* funciona porque habla de lo que estás dispuesto a perdonar por amor. No es tanto por ETA, aunque eso sea, obviamente, muy llamativo” (Galceran en Pejenaute, 2012).

Pero en ocasiones, en ciertas escenas, situaciones e incluso en obras enteras, Galceran se acerca a un teatro más comercial, más asociado a la llamada “comedia de evasión” (Pérez Jiménez, 2004: 6). Este término se puede aplicar debido a la resolución más superficial de los conflictos, con un “final feliz” un tanto forzado (como ocurre con *Cancún*, donde el intercambio de parejas llega al absurdo de que todos los personajes estén juntos en algún momento, con la sorpresa de que las dos mujeres acaben besándose al final), o por la recurrencia repetida a tópicos de “risa fácil”, como observamos en *Burundanga*.

Algunos diálogos significativos de esta “dramaticidad atenuada” (Pérez Jiménez, 2004: 2), de menor trascendencia, son, por ejemplo: “BERTA: ¿Cuándo le has visto tú las tetas? MANEL: En la playa, este verano. Tiene los pezones como... grandes. BERTA: Y por eso no te gusta. MANEL: No. A mí me gustan los pezones pequeñitos. (Galceran, 2011: 13)”. En este diálogo, que adquiere mucha más comicidad con los

gestos de la escena, porque al actor que representa al personaje de Manel lo caracterizan con movimientos animalizados (en concreto, imitando a un pollo), se explota el *gag* sexual, que sirve para ridiculizar más al personaje, pero que argumentalmente no aporta nada.

De la misma forma, en *El crédito*, la insistencia durante los tres actos en la amenaza de conquista sexual de la mujer del director del banco por parte de Antonio, el cliente al que este no quería conceder un crédito, con escenas repetidas que provocan el humor, se acerca más a los gustos comerciales que a la trascendencia literaria. La verdadera esencia dramática, que es el desmoronamiento de las esferas de poder, queda difuminada por la anécdota.

Las escenas que siguen más un esquema de entretenimiento en lugar de estar construidas con mayor fundamento teatral y literario, las encontramos en *Cancún* con cierta frecuencia. Como ejemplo de ello, los villancicos que repetidamente canta una Reme borracha o los juegos – que provocan la “risa fácil” en el público- en los que este mismo personaje finge seguir el simulacro de las relaciones de los otros, exagerando su tono y respuestas.

Pero, a pesar de estas estrategias a veces comerciales, que se pueden deber a la industria del teatro y sus frenéticas peticiones, como señala para su propio caso Antonio Álamo en “La página en blanco” (Oliva, 2002: 240), Galceran destaca por sus recursos teatrales y sus reflexiones sobre la sociedad actual a través de historias pequeñas, “intrahistóricas”, que logran conmover al lector o espectador que se siente identificado con ellas, aunque encontremos retratos hiperbólicos o situaciones absurdas que solo se aceptan dentro de la verosimilitud teatral.

2. LAS ESTRUCTURAS DE PODER FRENTE AL INDIVIDUO: LA BURLA DE LOS MANIPULADORES MANIPULADOS Y EL MUNDO AL REVÉS

El mismo Galceran reconoce que uno de los pilares de su teatro es la reflexión sobre el poder: “R. Sí. A mí no me gusta hablar de lo que hablan mis obras. Pero si tuviera que hacerlo como si no las hubiera escrito yo, todas hablan del poder, de cómo nos gusta a los humanos someter a otros humanos. (Galceran en Marín, K., 2005)”.

En las obras en las que he centrado mi estudio se observa constantemente cómo las estructuras de poder establecen distintos niveles

sociales y se mueven por la voluntad de acumular dinero, sin considerar ningún tipo de valor ético. Esto se puede apreciar en el siguiente parlamento del personaje del director en *El crédito*, en el que la repetición de la palabra *euros* domina todas las oraciones del discurso, como si el personaje estuviera representando a un “loro del poder”:

DIRECTOR. La lástima es que la palabra, siendo un valor, no lo niego, no es un valor que pueda cuantificarse en euros. Y aquí, lo que se maneja, son euros. Somos un banco. Movemos euros de aquí para allá. Usted necesita euros, pues al otro lado de la balanza tiene que poner algo que también pueda cuantificarse en euros. Ese es nuestro lenguaje. Euros por euros. (Galceran, 2013: 13).

En este mundo que se retrata en la obra, sin embargo, se produce un giro dramático casi al principio del primer acto, en el que el manipulador (el director del banco, representante de lo establecido) se convierte en manipulado. La manipulación, aparentemente, se refleja en el comportamiento de Antonio, el “ingenioso seductor” que en realidad tampoco seduce, sino que, a su vez, como resultado de un efecto bola de nieve, es ridiculizado por la esposa del director, que le deja en calzoncillos para burlarse de él: “ANTONIO. [...] que daba pena, que parecía un macaco...” (Galceran, 2013: 89). Las advertencias de Antonio, irónicamente, sin que él ni siquiera desarrolle su plan de conquista, dan lugar a un cambio en el personaje del director, que se “autocaracteriza” (Spang, 1991: 168) por su falta de sensibilidad, su falta de tacto en las conversaciones amorosas, por lo que confía en las técnicas y palabras de su “cliente”: “DIRECTOR. [...] Yo nunca le he dicho una cosa así... ¿Cómo lo has...? Un hombre se volvería loco, no, enloquecería, ante unos ojos... no, ante la posibilidad de que le mirasen... [...] ¿Cómo lo has dicho? Repite”. (Galceran, 2013: 79).

El proceso de degradación, de disminución de la figura de poder, lo encontramos también en diálogos en los que se percibe que el director ya no sigue sus principios iniciales –lo más importante para él era el plano económico– sino que su desesperación por recuperar a su mujer provoca que incluso se emplee la hipérbole y que aumente la cantidad del crédito que Antonio pidió, provocando la transformación a un “mundo al revés”:

DIRECTOR. [...] Y bien, utilizando este margen, he reflexionado, he recapacitado y he decidido concederte el crédito que necesitabas. ANTONIO. Ostras, ¿en serio? DIRECTOR. Sí, y no solo eso. También he decidido que tres mil euros es una miseria, una mierda, con eso no

vas a ninguna parte. O sea que te daré... diez mil euros. (Galceran, 2013: 52).

En *El método Grönholm*, nuevamente, un personaje expresa en su parlamento, de forma teórica, la verdadera esencia de la obra: el engaño al que está sometido el individuo por parte de la estructura de poder (la empresa, en este caso, por influencia de los criterios estadounidenses). Pero lo realmente interesante es la manera en la que Galceran decide exponerlo, utilizando la reflexión metateatral, la ironía dramática y la ironía de situación:

CARLOS. Entonces, ¿para qué sirve esta comedia? ENRIQUE.

Pues para eso, para ver si somos capaces de darnos cuenta de que nos están engañando. En los Estados Unidos, este tipo de pruebas en los procesos de selección es habitual. [...] alguien de los que estamos aquí está engañando a los demás cuando, en realidad, los que nos han engañado, de buenas a primeras, son ellos. (Galceran, 2014: 24).

El componente metaliterario reside en la ambigüedad de la palabra “comedia”, que puede significar tanto un subgénero teatral caracterizado por el humor y la paradoja, (Spang, 1991: 63), como un ‘suceso de la vida real, capaz de interesar y de mover a risa’ (5ª acepción del *DRAE*), por lo que la pregunta de Carlos alude a la vez a la situación de la que luego va a hablar Enrique y a la misma obra teatral en la que está inserta.

La ironía del diálogo anterior se debe a que Enrique Font es en realidad Esteban Rojas, y forma parte del equipo de psicólogos encargados de la selección. Por ello, al hablar del candidato falso y del engaño de “ellos”, en realidad está anticipando el final de la obra (ironía dramática), y también está hablando de su función, de su tarea en la empresa (ironía de situación).

En esta obra, por otra parte, destaca como fundamental el largo diálogo final en el que los psicólogos del departamento de personal se ocupan de desmoralizar a Fernando, el personaje que anteriormente se ha comportado con una mayor frialdad y falta de empatía hacia los otros (es significativo que ni siquiera conozca la palabra: “FERNANDO. ¿Empa... qué?”) (Galceran, 2014: 91). De este modo, el manipulador, el engañador, se convierte, como en *El crédito*, en el manipulado y engañado, ya que la compañía Dekia se ha servido de los puntos débiles de su vida, de sus conflictos personales (depresión, separación, posible abuso sexual por

parte de un religioso, homofobia...) para todos los juegos previos que ha ido desarrollando.

Por algunos parlamentos de los seleccionadores, llegamos a sentir compasión por aquel que nos había despertado desagrado previamente en la obra: “MERCEDES. Puede dar gracias que esto no va a salir de aquí porque ha dado mucha lástima.” (Galceran, 2014: 92).

La dureza del proceso de selección se manifiesta en una de las frases claves de *El método Grönholm*, en la que se observa el perfil que las empresas están buscando, un perfil contrapuesto a todo principio ético: “MERCEDES. [...] No buscamos un buen hombre que parezca un hijo de puta. Lo que necesitamos es un hijo de puta que parezca un buen hombre.” (Galceran, 2014: 92). Esta idea le llegó a Galceran por casualidad: por la noticia de unas anotaciones crueles en las fichas de unos aspirantes halladas en una papelería. Alguna de las que el dramaturgo destaca en una de sus entrevistas son tan implacables como: “‘Gorda, tetuda...’, ‘Moraca, no sabe ni dar la mano...’, ‘Voz de pito, parece idiota...’ (Galceran en Marín, M., 2005).

Este juego de sometimiento, cercano a la tortura psicológica, amplifica sus resonancias con el último diálogo entre los seleccionadores, ya que se indica una continuidad de los procedimientos faltos de escrúpulos con una actitud sorprendentemente natural en los psicólogos: “ENRIQUE. Por la tarde. A las cinco. ¿Tengo que hacer lo del hijo deficiente...? MERCEDES. No, con el de mañana es el ataque epiléptico y tú el ludópata.” (Galceran, 2014: 93).

En *Burundanga*, la estructura de poder que se ridiculiza hasta el extremo es la organización terrorista ETA, aunque, según Galceran, más que tener interés por la polémica que podría suscitar el tema de que esta organización estaba llegando a su fin, lo que verdaderamente le importaba era la trama cómica que podía crear a partir de la llamativa situación. Además, volvemos a encontrarnos con el fenómeno del “manipulador-manipulado”, pero en este caso el personaje es consciente de la ridiculización a que está siendo sometido, como se observa en la siguiente intervención de Gorka: “GORKA. Nos hemos convertido en una caricatura.” (Galceran, 2011: 73).

También a partir del comportamiento de los demás personajes con respecto a los últimos etarras se hiperboliza la situación y se produce una “heterocaracterización” (Spang, 1991: 173) de estos últimos como completamente ineficientes en su tarea. Por ejemplo, esto lo demuestra el secuestrado de los miembros de la banda terrorista, Jaime, comentando

una secuencia de efectos demasiado obvios ante ciertas respuestas e incluso aportando soluciones él mismo para que sus secuestradores lograsen su fin, situación tan paradójica que potencia la comicidad: “JAIME. Silvia, lo habéis hecho tan mal que cuando me llevaban por ahí de un sitio a otro casi me meaba de la risa. Para empezar, si me lo permitís, no me habéis quitado el móvil”. (Galceran, 2011: 50)

Asimismo, el contraste en algunos diálogos entre el tono serio e impositivo de Gorka y la respuesta irónica, corta y humillante de Jaime (acompañada en la representación de una kinésica o unos movimientos corporales exagerados y despectivos), contribuye al desprestigio del personaje y de la organización a la que representa, burlándose de sus ideas fijas y sus tópicos: “GORKA. Me parece que no ha entendido la situación en la que se encuentra. Está siendo retenido por la organización armada más peligrosa del estado español. Aquí, quien decide lo que se hace o no se hace, soy yo. JAIME. Uy, qué miedo”. (Galceran, 2011: 52).

En *Burundanga* se llega incluso a situaciones que rozan el absurdo², como podemos ver en el siguiente ejemplo, en el que la tópica situación de atar al secuestrado se invierte al atar al secuestrador, y donde incluso se despierta el humor verbal con la expresión hecha de Jaime, que presenta su correspondencia con la verdadera falta de movilidad en las manos físicamente: “BERTA. ¿Lo ato así, con los brazos en alto? SILVIA. Tú, baja los brazos. *Gorka los baja y Berta intenta atarlo. Sin demasiada destreza.* [...] JAIME. Me parece, chico, que esto se te ha ido de las manos”. (Galceran, 2011: 71).

2.1. Estrategias de ridiculización y humor

La creación de estos mundos de poder burlados, de esta paradoja entre el aparentar y el ser o del simplemente aparentar se logra a través de distintos mecanismos y estrategias. Muchas de ellas forman parte de la esencia de lo cómico, de la risa, como explica el reconocido Henri Bergson en su ensayo: *La risa. Ensayo sobre la significación de lo cómico* (2012) cuyas clasificaciones he tenido en cuenta (aunque no

² En el sentido de que comparte alguna de las premisas con esta estética, como “mostrar la deshumanización, la irracionalidad, la soledad” o “crear interrogantes sin posible solución”, aunque no coincida con otros, como la “desarticulación del lenguaje” o que se renuncie “a crear una historia, un argumento, una aventura” (Medina Vicario, 2000: 141).

siempre he seguido su terminología) para analizar las claves del humor galceraniano. Dos de los recursos principales son los siguientes:

-Inversión del rol de los personajes; disfraz metafórico

Una constante en las obras estudiadas de Galceran es la inversión del rol de los personajes, lo que genera una perspectiva múltiple y una visión del mundo que se aleja de la mirada unilateral. Así, en *El crédito* – en cuya representación se manifestaba la inversión desde el cambio de movimiento escénico y escenográfico, entre los distintos asientos– el director lleva al grado más hiperbólico su transformación ofreciendo una suma mayor de la que le había pedido Antonio para demostrar su amor por su esposa: “DIRECTOR. Pues se los doy, a tomar por saco las normas, y no tres mil sino diez mil euros, qué cojones, que Laura vea que soy... que he cambiado. ¿Es una buena idea, sí o no? ANTONIO. Hombre, qué quieres que te diga...” (Galceran, 2013: 55).

En *El método Grönholm* se observa esta inversión del rol de los personajes, por ejemplo, en el comportamiento de Enrique, cuando finge la historia de su separación, su depresión, las amenazas de muerte de la mujer del chat y el robo que sufre por su culpa. Se describe un proceso de degradación y decadencia con cierto patetismo que provoca la incredulidad de sus compañeros. La reflexión metaliteraria sobre los papeles se refleja en las palabras del mismo Enrique: “ENRIQUE. Aquí cada uno tiene su papel. A mí no me toca esto, ahora.” (Galceran, 2014: 36).

El juego donde más claramente se observa la inversión de roles y la reflexión sobre los papeles sociales, convertidos en tópico y arquetipo, es en el de los sombreros, donde los cuatro personajes que aparentemente sufren el proceso de selección tienen que defender el rol social que les ha tocado al azar (torero, cura, payaso o político), por lo que han de utilizar argumentos basados en generalizaciones y a veces han de contradecir sus propios juicios de la realidad.

También en *Burundanga* se juega a los espejos cóncavos entre los personajes, ya que el que representa a una clase social acaudalada, Jaime, se convierte en un terrorista revolucionario político como Manel y Gorka, aunque retirado, lo que supone una representación del mencionado mundo al revés, donde se rompen con los esquemas sociales prefigurados: “JAIME. [...] A veces se cometen errores. Recuerdo que una vez, yo mismo... Esto no lo sabéis, no podíais saberlo, pero es que

yo también estuve en la lucha armada, compañeros, como vosotros. Hace muchos años, pero qué años. Yo era de la OLLA”. (Galceran, 2011: 48).

-Ironía (verbal, situacional, dramática)

La ironía, como recurso basado en la contradicción, ya sea verbal,—con “antífrasis” (Hutcheon, 1981: 173)— situacional —o de acción— o dramática —entre lo que sucede en un momento de la obra y lo que sucederá después— es uno de los recursos que más utiliza Galceran en su producción dramática.

Así, por ejemplo, observamos la ironía dramática en *El crédito* en el siguiente monólogo del director, que niega rotundamente la concesión del crédito, palabras que posteriormente se verán contradichas por sus acciones: “DIRECTOR. [...] Pido a Dios Señor Nuestro que baje con una cohorte de arcángeles para que den testimonio. Si quieres me tatuaré la palabra NO en cada cachete del culo para que veas claramente las dos opciones: NO o NO”. (Galceran, 2013: 45).

Asimismo, el personaje de Antonio juega, inconscientemente, con la ironía verbal y dramática al utilizar la expresión “el toro por los cuernos”, ya que posteriormente sabemos que el hermano del director le ha puesto los cuernos con su mujer: “ANTONIO. Aguantarás. Tú no eres como tu hermano. Tú has cogido el toro por los cuernos.” (Galceran, 2013: 86).

En *El método Grönholm* es Fernando el que refleja la contradicción irónica entre sus palabras, su altanería y su aparente fortaleza, y la sucesión de errores o debilidades de su pasado, que no conocemos hasta el final:

FERNANDO. Habla por ti. Yo no he pasado ninguna crisis de ésas. Y si tengo un mal día, en el trabajo ni se nota. Cuando llegas al despacho tienes que hacer como los payasos de circo, pintarte la cara que toque, de simpático o de hijo de puta, y tirar millas. Quien no sabe hacer esto, no sirve. (Galceran, 2014: 35).

En *Burundanga* se aprecia la ironía situacional desde la misma acotación cuando Jaime, el hombre secuestrado, se queja de lo mal que le han atado, dándole la vuelta a lo que debería ocurrir racionalmente: “*El hombre secuestrado sale de la habitación con una cuerda en las manos.* JAIME. Perdonad que os interrumpa, pero es que me habéis atado fatal...” (Galceran, 2011: 45).

También me parece significativo señalar la siguiente intervención de Jaime por el sentido irónico de sus palabras, teniendo en cuenta la relación metateatral: el actor que representa a Jaime está diciendo que nadie se va a enterar de lo ocurrido mientras los espectadores lo estamos contemplando de cerca: “JAIME. Un momento, que estoy hablando. Lo que ha pasado hoy, no va a salir de aquí. No lo va a saber nadie. Pero para otra vez, mentalízate. Traza un plan. Y palabras, las justas”. (Galceran, 2011: 57).

3. CARACTERIZACIÓN DEL PERSONAJE EN UN MUNDO COMPETITIVO: GREGORIO, FERNANDO Y GORKA

A pesar de que el subpartado inmediatamente anterior se centra en la carcajada, no hay que olvidar el adjetivo que le acompaña en el título del trabajo: “amarga”, ya que, en general, las mejores obras de Galceran, además de provocar la risa y de emplear la sátira social, constituyen un retrato de individuos alienados, competitivos, hipócritas y egoístas.

Gregorio (el director de *El crédito*, cuyo nombre solo sabemos al final y gracias a Antonio), Fernando (el aspirante a un cargo de Dekia en *El método Grönholm*) y Gorka (el etarra amigo de Manel en *Burundanga*) son personajes que merecen un foco de atención especial, dado que Galceran juega constantemente con su caracterización, cambiando sus actitudes iniciales, invirtiendo sus roles de poder o ridiculizándolos. De esta forma, se observa la respuesta ante el mundo competitivo del que ve balancearse su posición estable, desarrollando caracteres complejos, polifacéticos y pluridimensionales (García Barrientos, 2007: 168), cuyos atributos se modifican a raíz de las pruebas emocionales y los fracasos a los que son abocados.

A Gregorio, el director de *El crédito*, lo reconocemos como nervioso, solitario e insensible ante las situaciones de estrés emocional a las que se ve sometido. Su situación competitiva no es en este caso profesional, sino sentimental (su mujer se ha separado de él, y más adelante sabremos que le está siendo infiel con su hermano), y se le caracteriza desde las acotaciones explícitas, semióticamente, y desde la escenografía (las tazas de café, que representan el insomnio): “El DIRECTOR habla por el teléfono del despacho. Tiene una taza de café en la mano. Sobre la mesa cuatro tazas más, vacías.” (Galceran, 2013: 50).

Su insensibilidad se trasluce en sus monólogos al teléfono en los que la alteración de la mujer por su falta de tacto y sus insultos indirectos se aprecian a través de los puntos suspensivos, de la aposiopesis, que simboliza el enfado: “DIRECTOR. «oiga, con diez mil euros puede hacer el amor con cualquier otra, más joven, no hace falta que se sacrifique...». ¿Entiendes lo que te digo?... ¿A la mierda, otra vez? ¿Por qué? ¿Laura? ¿Laura...?” (Galceran, 2013: 88).

Fernando, de *El método Grönholm*, es el personaje que más inserto está en el mundo competitivo, ya que la obra en sí se centra en un proceso de selección del que él mismo es consciente, aunque esté siendo engañado respecto a la manera de evaluación: “FERNANDO: Hombre, eso ya está claro. No hace falta decirlo. Somos tres y sólo hay un puesto. Estamos compitiendo.” (Galceran, 2014: 17).

El interrogatorio de Mercedes a Fernando casi al final de la obra (Galceran, 2014: 74-79), en el que la velocidad y el dinamismo se crean gracias a la brevedad de las preguntas y respuestas, resulta esencial para comprender el retrato de Fernando como solitario, aislado, alienado por su trabajo, como “hombre gris” sin una vida más allá de sus obligaciones de la empresa. Asimismo, el monólogo de este personaje en el que se inventa una historia familiar de dificultades que despierta la compasión (Galceran, 2014: 80) desvela hasta qué punto puede fingir, hasta dónde puede “ponerse la máscara” sin escrúpulos, hiperbolizando situaciones con el fin de conseguir sus objetivos, a pesar de ser finalmente descubierto como mentiroso.

Finalmente, la respuesta de Gorka ante las presiones sociales, ante su rol dentro de una organización que se está fragmentando, es la confesión –ayudado por la droga burundanga– de sus debilidades, de su inexperiencia y de su falta de control (rasgos que se pueden extender a toda la organización), provocando la autocompasión ligada a su pasado, mostrándonos, como ocurre con Gregorio y Fernando, su pérdida de estatus y de poder: “GORKA. Ya no hay cúpula. Llevo tres semanas terribles, de aquí para allá, sin saber qué coño...” (Galceran, 2011: 65).

GORKA. Me dije: se ha acabado, me voy a Donosti, con dos cojones, a ver al aita, pero no me atreví, al final no me atreví, porque mi padre me odia, se avergüenza de mí... y ahora estoy aquí, en Barcelona, en lugar de estar con él, y sólo por el dinero, por el puto dinero de mierda. (Galceran, 2011: 66).

4. CONCLUSIONES

“En teatro hay que volver a lo pequeño, que la potencia sea para el conflicto, para el actor y la palabra. Con eso tienes todo ganado”. (Galceran en Pejenaute, 2012).

Vuelvo a comenzar, como en la introducción, con una cita de Galceran sobre su concepción del teatro, en este caso destacando una clave esencial de sus obras: su vuelta a la intensidad de una buena historia y de unos personajes bien contruidos. Y estas características aparecen en las que he elegido como centro de mi análisis: *El método Grönholm*, *El crédito* y *Burundanga*.

La apuesta por este dramaturgo que tiene actualmente tan poca edad para su gran cantidad de éxitos, se debe, según mi criterio, a su capacidad de renovar el humor desde la esencia de lo cómico y su ingenio para burlarse de temas que afectan tanto a los receptores de las obras como a los mismos personajes. Entre ellos encontramos la concesión –o lo que es peor, la no concesión– de créditos bancarios, como en *El crédito*; los deshumanizadores procesos de selección para conseguir un trabajo, como en *El método Grönholm*; o la desestructuración de una banda armada tan conocida en España como ETA como motivo para reflexionar sobre la confianza en las personas y las relaciones de poder en *Burundanga*.

Más allá de esto, uno de los elementos fundamentales de la producción galceraniana es la sátira social. Ante los problemas de nuestros días, una de las respuestas literarias que más seducen a los lectores o espectadores es la mirada irónica, la “carcajada amarga”, la conversión de los dramas vitales en comedias que más que permitir la evasión, llaman a reflexionar tras la lectura o la asistencia al teatro.

Sin embargo, no solo el contenido de las obras es el que permite el acercamiento al público, sino que su gusto por el juego con el receptor, por los efectos de sorpresa y por la creación de intriga funciona como red en la que puedes quedar atrapado. Por ello, la aparente sencillez de sus diálogos, con situaciones y expresiones tan coloquiales que podrían dar lugar a un juicio negativo del autor –que a veces sí que traspasa los límites de la altura literaria a la comedia de evasión, como ocurre con *Cancún*– esconde una complejidad de artificio teatral.

Por tanto, intentando resolver las preguntas que me planteé al iniciar esta breve investigación sobre la obra de Galceran, respondería que las generaciones venideras seguramente se seguirán identificando

con sus personajes, a pesar de que se tengan que desprender de algunas hipérboles y caricaturizaciones a las que estos han sido sometidos. Con ello, no puedo asegurar que aparezca el nombre de Jordi Galceran en los libros de texto de dentro de unas décadas, pero sí que sus obras no te pueden dejar indiferente, que normalmente no decaen en ritmo dramático, que son absolutamente teatrales.

Finalmente, tras dejarme atrapar por sus páginas, desentrañar sus mecanismos de ilusión teatral, reflexionar sobre la sociedad actual y ser una espectadora entusiasta más, considero que las obras en las que me he centrado de Galceran cumplen con lo que pide a la experiencia teatral uno de los autores más importantes de la escena española actual, Juan Mayorga: “Antes de entregar una palabra a la comunidad teatral, un autor debería preguntarse si esa palabra no es redundante. Si contribuye a la representación del mundo. Si sirve para que los hombres amplíen su experiencia del mundo”. (Mayorga en Oliva, 2002: 286).

BIBLIOGRAFÍA

- Álamo, A. (2002), “La página en blanco” en OLIVA, C. (coord.), *El teatro español ante el siglo XXI*. Coord. César Oliva. Madrid: España Nuevo Milenio, 239-240.
- Alonso de Santos, J. L. (1996), *La sombra del Tenorio*. Madrid: SGAE, 36, en MIGUEL Martínez, E. d. (2013). *De teatro: la preparación del espectador*. Kassel: Edition Reichenberger.
- Alternativa Teatral (2017), “Jordi Galceran”, 14-07-2017, [consultada el 14/07/2017] Disponible en Web: <http://www.alternivateatral.com/persona27014-jordi-galceran>
- Bergson, H. (2012), *La risa. Ensayo sobre la significación de lo cómico*, Madrid: Alianza Editorial.
- Galceran, J. (2011), *Burundanga*, Barcelona: Sala Beckett.
- Galceran, J. (2005), *Carnaval*, Barcelona: Sala Beckett.
- Galceran, J. (2014), *Cancún*, Madrid: Ediciones Antígona.

- Galceran, J. (1999). *Dakota*, Madrid: Fundación SGAE.
- Galceran, J. (2013), *El crédito*, Madrid: Ediciones Antígona.
- Galceran, J. (2014), *El método Grönholm*, Madrid: Fundación SGAE.
- Galceran, J. (2013), *Palabras encadenadas*, Madrid: Asociación de Directores de la Escena en España.
- García Barrientos, J. L. (2007), *Cómo se comenta una obra de teatro*, Madrid: Editorial Síntesis.
- Hutcheon, L. (1981), “Ironía, sátira y parodia. Una aproximación pragmática a la ironía”. *Poétique*, 46, 173-193.
- Institució de les Lletres Catalanes (2014), “Quién es quién. Índice de autores”, [consultada el 19/06/2015]. Disponible en Web: <http://www.lletrescatalanes.cat/es/index-d-autors/item/galceran-ferrer-jordi> (Fecha consulta 03/07/2016)
- Marín, K. (2008), “Hacer teatro es darla con queso”. *El País*: Madrid.
- Marín, M. (2005), “Una comedia ácida retrata la crueldad de las relaciones laborales”. *El País*: San Sebastián.
- Mayorga, J. (2002), “Ni una palabra más” en OLIVA C. (coord.), *El teatro español ante el siglo XXI*. Madrid: España Nuevo Milenio, 285-288.
- Medina Vicario, M. (2000), *Los géneros dramáticos*. Madrid: Editorial Fundamentos, 2000.
- Pejenaute, L. (2012), “Intentar dar donde más duele”. *El País*: Madrid.
- Pérez Jiménez, M (2004), “Aproximación conceptual al género contemporáneo de la comedia”. *Teatro: revista de estudios teatrales* 20, 261-272.
- Spang, K. (1991) *Teoría del drama. Lectura y análisis de la obra teatral*, Barañáin-Pamplona: Eunsa.